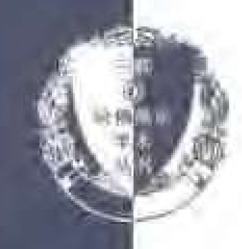


法国戏剧百年

(1880–1980)

宫宝荣 著

生活·讀書·新知 三联书店

三联·哈佛燕京学术丛书

SDX & HARVARD-YENCHING ACADEMIC LIBRARY

宫宝荣先生八十年代在法国取得戏剧学博士学位后，长期从事法国戏剧教学。九十年代再度赴法专题考察法国现当代戏剧。本文是他积十余年潜心研究而成，资料翔实，论述精到，在法国现当代戏剧的分期及戏剧本体研究方面多有独到、创新的见解。本书的出版将填补我国迄今在法国戏剧研究领域的一个空白。

——荣广润



ISBN 7-108-01578-1/I·291 定价：25.00元

三联·哈佛燕京学术丛书

法国戏剧百年

(1880—1980)

宫宝荣著

生活·讀書·新知 三联书店

Our Academic Books
are subsidized by
the Harvard – Yenching Institute.
and we hereby express
our special thanks.

图书在版编目(CIP)数据

法国戏剧百年:1880～1980/宫宝荣著. －北京:生活·读书·新知三联书店,2001.12
(三联·哈佛燕京学术丛书)
ISBN 7－108－01578－1

Ⅰ.法… Ⅱ.宫… Ⅲ.戏剧史－法国－1880～1980
Ⅳ.J809.565

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 033716 号

责任编辑 许医农
封面设计 宁成春
出版发行 生活·读书·新知三联书店
(北京市东城区美术馆东街 22 号)
邮　　编 100010
经　　销 新华书店
排　　版 北京新知电脑印制事务所
印　　刷 北京市宏文印刷厂
版　　次 2001 年 12 月北京第 1 版
2001 年 12 月北京第 1 次印刷
开　　本 850×1168 毫米 1/32　印张 13.625
字　　数 260 千字
印　　数 0,001—5,000 册
定　　价 25.00 元

本丛书系人文与社会科学研究丛书，
面向海内外学界，
专诚征集中国中青年学人的
优秀学术专著（含海外留学生）。

•

本丛书意在推动中华人文科学与
社会科学的发展进步，
奖掖新进人材，鼓励刻苦治学，
倡导基础扎实而又适合国情的
学术创新精神，
以弘扬光大我民族知识传统，
迎接中华文明新的腾飞。

•

本丛书由哈佛大学哈佛－燕京学社
（Harvard－Yenching Institute）
和生活·读书·新知三联书店共同负担出版资金，
保障作者版权权益。

•

本丛书邀请国内资深教授和研究员
在北京组成丛书学术委员会，
并依照严格的专业标准
按年度评审遴选，
决出每辑书目，保证学术品质，
力求建立有益的学术规范与评奖制度。

绪　论

众所周知，法兰西是一个历史悠久的文明国度，辉煌的文学艺术犹如一座取之不尽的宝库，戏剧更是其中一块璀璨的瑰宝。在她的舞台上曾经产生过诸多名垂青史的戏剧大师，莫里哀、高乃依、拉辛、博马舍、雨果、缪塞、克洛代尔、阿努依、萨特……经历了数百年风雨的考验之后，这一颗颗昔日明星至今依然闪烁着耀眼的光芒。法兰西人民又是一个极其崇尚自由与创新的民族，为艺术的发展提供了极其适宜的氛围与土壤。多少世纪以来，在这种得天独厚的条件下，法国的戏剧艺术与其无与伦比的文学、绘画、音乐等艺术一样，始终呈现着色彩斑斓的景象。进入近代以后，法兰西的舞台上更是新人辈出，流派纷呈。从古典主义到现实主义、从浪漫主义到自然主义、从超现实主义到存在主义、从残酷戏剧到日常戏剧，一代又一代的戏剧家们创造出了一批又一批的艺术珍品，真可谓琳琅满目，美不胜收。正是这种永无止境的创造精神赋予了法国戏剧艺术特有的青春活力，形成世界艺术园地里一抹令人神往的亮丽景色。

法国戏剧这种独占鳌头的地位，使之长期以来在欧洲舞台上雄视阔步。早在17世纪，古典主义在巴黎刚刚问世，各国的戏剧家们立刻将之奉为圭臬。德国的哥特舍特立志依此建立本国的民族戏剧，意大利的哥尔多尼决心以莫里哀为榜样来拯救濒临绝境的假面喜剧……从毗邻的西班牙到海峡对岸的莎士比亚的故乡乃至遥远的俄罗斯，整个欧洲毫无例外地为古典主义所征服，长达200多年之久！18世纪启蒙运动期间，狄德罗、博马舍等人首先提出要建立反映"第三等级"情感的"正剧"，德国汉堡剧院的剧评家莱辛迅即与之遥相呼应，发表了一整套新颖的"市民戏剧"理论，成为继亚里士多德之后最伟大的戏剧理论家之一。及至19世纪，无论是雨果发动"欧那尼之战"，还是左拉倡导自然主义或是尤里安提出"第四堵墙"理论，几乎没有一次不给欧洲剧坛造成巨大冲击，引起强烈震撼。

同样，法国现代戏剧从诞生伊始就对世界戏剧产生了重要影响。作为"自由剧团"的创始人，安托万不仅首先在法国催生了导演艺术，更在世界范围内兴起了一场史无前例的"小剧场运动"。从德国的柏林到瑞典的斯德哥尔摩、从俄国的莫斯科到美国的普洛文斯顿，一个个"不谋利只为艺"的小剧团如雨后春笋般地在世界各地涌现，莱因哈特、斯特林堡、斯坦尼斯拉夫斯基、奥尼尔等一代戏剧大师无不在这场运动中大显身手，谱写出现代戏剧史上一部又一部壮观动人的乐章。多少年来，"老鸽巢剧院"院长科波及其传人在与商业戏剧的斗争中所表现出的百折不挠精神一直激励着全世界一代又一代的戏剧家们为捍卫戏剧艺术的尊严与纯洁去奋斗拼搏。经过"四人联盟"的共同努力及在他们的影响下，20世纪的欧美导演艺术得到了长足

进步，世界舞台的面貌今非昔比。

就文学剧本创作而言，法国现当代戏剧的地位虽不能与古典主义雄霸天下相提并论，但依然因其一贯的创新精神而保持着领先地位，巴黎更是一度被视为世界戏剧艺术创作的中心。早期的象征主义、超现实主义等都曾在世界舞台上独领风骚，中期的存在主义也曾风靡全球。二战以后，贝克特、阿达莫夫、尤奈斯库等"新戏剧"的创立者以其卓越的成就向世人表明，兼收并蓄的法国戏剧作为世界剧坛的领袖依然当之无愧。从英国的品特到美国的阿尔比、从匈牙利的茨苏卡到阿根廷的库塞尼，世界各地的"荒诞"剧作的不断问世再次昭示了法国戏剧所特有的巨大魅力。

然而，在所有现代法国戏剧家中，对当代世界戏剧影响最深最广者非阿尔托莫属。与布莱希特的叙事剧理论一起，他那颇具超前意识的"残酷戏剧"理论在20世纪后半期的欧美剧坛上摧枯拉朽，彻底扫除了陈腐落后的传统观念。60年代以来，在他的精神影响下，以普朗雄、姆努什金等为代表的戏剧家们推陈出新，以"集体创作"这一崭新手法推出了一台台令人耳目一新的演出，不仅震撼了法国，而且波及到了整个世界。正如贝克特等人使得剧本不能再像过去那样因循守旧地写作一样，阿尔托使得戏剧演出也不能再像以往那样千篇一律地炮制。20世纪下半期在欧美剧坛上涌现的那些出类拔萃的导演，从布鲁克到斯特莱尔、从格洛托夫斯到康托尔、从贝克到谢克奈，他们的创作几乎无不打上"残酷戏剧"的烙印。

中法两国虽然相隔万水千山，但法国戏剧尤其是现当代戏剧在中国话剧的诞生与成长过程中所起的积极作用

却是有目共睹。众所周知，我国的话剧乃是一门“舶来品”艺术，它的问世是“西风东渐”的结果。1906年，我国最早的话剧团体春柳社成立，上演的第一部作品便是法国19世纪下半期剧作家小仲马的《茶花女》片断。自此以后的将近一个世纪里，法国戏剧从来都是我国戏剧家效法的主要对象之一，成为促进中国话剧运动发展的一股强大动力。

1921年，第一个“爱美的”剧社在上海成立时，沈雁冰便仿效罗曼·罗兰倡导的“民众剧院”，为其取名为“民众戏剧社”，并按照罗兰的观点提出戏剧要使“劳工们”得到“娱乐”、“能力”和“知识”。40年代左右的上海，曾经有一批法国人经常组织戏剧活动，及时将法国最新剧目介绍到中国，无疑对当时极为活跃的上海剧坛有过一定的影响。而在那些为创建中国戏剧事业作出重大贡献的功臣当中，也有不少人曾经负笈法国受其艺术熏陶，其中著名的有一代导演大师焦菊隐、中国戏剧教育的半壁江山——上海戏剧学院的创建人之一李健吾等人。

改革开放以来，中法文化交流频繁，戏剧交往不断。80年代初，比才的歌剧《卡门》在北京演出时曾经轰动全国，著名导演马夏尔与上海人民艺术剧院合作上演大仲马的《三个火枪手》同样引起热烈反响。这一时期，我国戏剧界对法国同行们的实验创新活动的关注之密切可谓达到了前所未有的水平，无论是以萨特为代表的存在主义戏剧还是以贝克特为代表的“荒诞派”戏剧都曾风靡一时，胡伟民导演的《肮脏的手》和陈加林导演的《等待戈多》上演之际观众如潮。1982年，高行健以一出《绝对信号》轰动北京剧坛，吹响了一场波及全国的“小剧场运动”的号角。他在80年代后期创作的《车站》、《野人》等剧本，每次上演都成为

戏剧界关注的焦点。他的崛起显然与法国文化的长期熏陶有着直接的联系。

和戏剧界一样，我国学术界长期以来也十分重视对法国戏剧的介绍与研究。从中世纪的笑剧到17世纪的悲剧，从18世纪狄德罗的"正剧"到19世纪雨果的浪漫主义，从20世纪罗兰宣扬的"大众戏剧"到尤奈斯库等人创作的"荒诞派"戏剧，几乎所有重要的戏剧理论、流派、戏剧家及其代表剧作都已经被译成中文，相关论文更是汗牛充栋。然而，与法国戏剧悠久的历史、丰富的内容以及在世界上享有的崇高地位相比，我国的研究工作无论是在广度上还是在深度上都还难以与之相称。就笔者看来，突出的问题似乎可以归纳为两点：其一，迄今我们仍是以剧作文本的文学研究为主，名副其实的戏剧研究可谓凤毛麟角。绝大多数学者依然将戏剧看作是文学的一个分支，因而均在文学史的框架内从文学视角对高乃依、拉辛和莫里哀等人的剧作进行分析研究。古典戏剧如此，现当代戏剧也如此。这样做的后果是，大量重要的戏剧事件、表导演艺术家被排斥在视野之外，抹煞了戏剧自身的特性，从而曲解了历史以及戏剧家及其作品。其二，我们的研究基本上止于20世纪60年代，对法国现当代戏剧的研究极其薄弱，"荒诞派"戏剧之后的介绍尤其稀少，很容易令人产生错觉，似乎六七十年代之后法国戏剧突然沉寂、甚至戛然消失了。造成这种状况的原因其实又直接与第一点相关，因为当代剧作已经很难仅以传统的文学标准来衡量。如果仍旧抱着"剧本剧本、一剧之本"的观点来看戏剧，那就难免"一叶障目不见泰山"。总之，与日新月异的国外学术界对现当代法国戏剧研究相比，我们的观念与方法明显滞后。时至今日，有关

法国文学史的研究成果累累，却没有一部系统研究法国戏剧的专著。即使与国内学者在其他国别戏剧研究方面的工作相比,法国戏剧的研究也是相形见绌。

从总体上来看，如果说我国在法国古典戏剧方面的研究还差强人意的话，那么现当代研究空白的填补工作就显得刻不容缓了。一大批不仅对现当代法国戏剧功不可没、而且对整个西方现当代戏剧的发展都贡献巨大的导演艺术家如茹威、布兰、普朗雄等人至今还未引起我国学者足够的重视,有的甚至还“藏在深闺人不识”。有鉴于此,笔者不揣浅薄，在多次赴法实地考察、搜集资料并与法国同行交流的基础之上写成本文,意在抛砖引玉。

本文既重视剧作家们的成果，又不忽视导演艺术家们的功绩。为了“突出重点”,笔者只选取那些对法国现当代戏剧产生过重大影响的一流导演与剧作家，那些虽然生前名声很大却已经遭到历史淘汰的以及二三流的戏剧家们则基本忽略。与一般文学史不同的是，笔者力图从戏剧学的角度着眼，大量篇幅将留给具有代表意义的戏剧实践家和理论家，突出以人与作品为本的精神，在分析他们的戏剧观点的同时，还注重考察他们的实践成果，并选择其一至两部代表作品做具体分析。由于任何文艺批评都具有较强的主观因素，因此在具体的戏剧家及其剧作的取舍之间以及本文的论述与评价时，个人的主观色彩不可避免地流露其间,有的观点可能不合潮流,甚至与已有定论相悖。凡此种种，反映了论者本人的观点与立场，它既是笔者自身的局限,但恰可能正是本文的价值所在。

必须声明的是，本文虽然以20世纪法国戏剧的发展过程为经、以戏剧家们的理论与实践为纬，但并非一本严

格意义上的全面完整地反映20世纪法国戏剧史的专著。因此，笔者没有按照一般的史书体例结构全书，即不依照历史年代划分章节，不设时代背景方面的专论，也不罗列戏剧现象，更不详尽介绍戏剧家的生平与作品。本文从1887年安托万创立自由剧团起始，至20世纪七八十年代兴起的“日常戏剧流派”结束，讨论了近30位人物，恰恰涉及到将近一个世纪的法国戏剧的演变与发展，故名之《法国戏剧百年(1880—1980)》。

最后，笔者还得不无遗憾地指出，由于自身的水平有限，本文存在着不少明显的弱点，许多地方远没有达到“有所突破”的既定目标，有些方面甚至落入窠臼。因此，笔者热忱期待专家学者同行和广大读者给予关注和批评。

目　　录

Cent Ans du Théâtre Français Moderne

Contents

第一部分*

* 本文内引文绝大部分均引自法文原著，为方便读者，脚注引文出处均以中文标注，法文原著及出处可见书末所附参考书目。

法国现代戏剧究竟应该从何算起?这似乎是个并不成为问题的问题。按照通行公认的标准,它自然该从进入20世纪之日亦即1900(或1901)年开始。然而,社会科学尤其是艺术的发展往往远非如此简单机械。长期以来,法国学术界盛行的观点认为,法国现代戏剧始于1913年即科波创建老鸽巢剧院之年。然而,随着时代的变化尤其是戏剧观念的改变,人们的目光逐渐前移,认为1887年安托万创立自由剧团之时,正是法国现代戏剧萌芽之始。对此,著名评论家道特的观点十分明确:“对法国戏剧来说,20世纪既不从1900年开始,也不像有人讲得太多的那样即从科波开放其老鸽巢剧院之时算起。法国现代戏剧是在19世纪90年代,确切地说在1887年安托万创立自由剧团和1890年富尔创建艺术剧团(紧随其后由吕涅-波于1893年创建作品剧团)之后开始的。”[1]我们同样认为,由安托万—

[1] 道特:《怀旧与憧憬之间》,载比利时《卢汶戏剧杂志》第43期,1980年,P.9。

手创办的自由剧团不仅提高了戏剧艺术的价值与地位，而且开创了全世界"小剧场运动"之先河，无论对法国还是对整个世界的现代戏剧发展都作出了巨大贡献，因此将之视为法国现代戏剧之源头实在顺理成章。

安托万创建剧团的最初动机在于与商业化的林荫道戏剧[1]作斗争并恢复戏剧文学的尊严。然而，这一美好的愿望并没有完全得以实现。随着20世纪初"美好时期"的到来，林荫道戏剧不但没有被"艺术戏剧"或"文学戏剧"击败，反而变本加厉，进入了如日中天的"黄金时代"。妻子、丈夫加情人的无聊三角戏依然在各大剧院演得热火朝天，脑满肠肥的资产阶级新贵们依然为舞台上的金钱与美女高声喝彩，光芒四射的明星演员们依然主宰着剧院的一切，剧作家们依然乐此不疲地为主子们量体裁衣。吉特利[2]成为整个20世纪上半期法国消遣戏剧王国的国王，费多[3]之流则不遗余力地炮制着千篇一律的庸俗剧作。

面对猖獗一时的商业戏剧，科波终于拍案而起，一方面严词谴责，另一方面积极行动，创办剧院与学校以拯救戏剧。比起安托万来，他不仅进一步发扬光大了法兰西优秀戏剧文学传统，而且培育了无数具有现代戏剧意识的导演与演员。在他的言传身教下，杜兰和茹威分别开创了自己的事业，继续与戏剧的堕落现象作斗争并取得了令人称

[1] Le Théâtre de Boulevard，系指自巴黎旧城的两条著名林荫大道附近上演的各种各样以消遣和盈利为目的的戏剧样式，自19世纪中期直到二战之前则以歌舞喜剧和情节喜剧为代表。如今，"林荫道戏剧"已经成为庸俗无聊的商业戏剧之代名词。

[2] Sacha Guitry（1885—1957），法国著名演员与剧作家，林荫道戏剧象征人物之一。

[3] Georges Feydeau（1862－1921），法国剧作家，林荫道戏剧重要代表之一。

羡的成就。尔后又与自成一家的巴蒂以及来自遥远的俄罗斯的“流浪艺人”庇托耶夫为了共同的理想携起手来，以“四人联盟”的名义并肩作战，在法国现代戏剧史上写下了辉煌的一章。

切莫以为向腐朽戏剧宣战的只有崛起的导演们。早在安托万高举战旗后不久，就有雅里从内部投掷了一枚重磅炸弹。其剧作以荒诞的故事、粗鄙的语言和杂乱的结构第一次敲响了传统戏剧的丧钟。在其影响下，很快又有阿波利奈尔、科克托等人群起效尤，对僵死的传统戏剧发起了一轮又一轮的进攻，其中炮火最猛烈者当数阿尔托。“残酷戏剧”理论虽然最初没能获得广泛响应，却在20世纪下半期风靡了法国。

如果说现代欧美戏剧史几乎就是一部导演发展史的话，那么这种说法同样适用于法国。现代导演从无到有，逐渐成熟并迅速称霸，与日薄西山的戏剧文学恰成鲜明对照。尤其是在阿尔托之后，以文为本的传统戏剧观念受到前所未有的汹涌冲击。然而，在整个20世纪上半期，这种冲击并没有带来显著效果，戏剧文学不仅依然健在，甚至回光返照般地再度辉煌过一阵。除了为数不多的剧作家们进行着各种各样实验之外，更有无数文学家依然按照传统模式写戏并且取得了骄人成就。他们当中，克洛代尔自是前一类的代表，蒙泰朗和吉罗杜无疑属于第二类的佼佼者，而阿努依则可被视为集两种精神于一身之典型。

人们也许会问，为什么为萨特和加缪另立一章而不把他们纳入“文学的余辉”里呢，难道他们的影响不是超过了上述诸家吗？并非笔者有意贬低两位诺贝尔文学奖得主的戏剧成就，而是因为他们写戏在很大程度上是为了弘扬各

自的哲学思想,将戏剧看作自己的传声筒,因此,尽管他们的思想曾经独领风骚,但他们的戏剧在创新方面相比上述诸家则略逊一筹。

细心的读者还会发现,紧接着第一章之后我们讨论的并非一般戏剧史著作中通常所见的“林荫道戏剧”,而是一批曾经叱咤风云的导演,而在以后各章中也没有完全循蹈戏剧史发展的轨迹。虽然第一部分总体上反映了19世纪末到第二次世界大战结束的法国现代戏剧的衍变过程,但各章之间并没有前后因果联系,更多的是同一精神上的归类组合。因此,第二章集中讨论的对象为导演,第三章着重研究的是反抗传统戏剧家们的作品与理论,第四和第五章则分别分析20世纪上半期几位大师级的文学家、剧作家的作品与影响。

第 1 章

革新的先声

1887年是法国现代戏剧史上一个具有历史性意义的年头。这年春天，巴黎煤气公司的一位名叫安托万的小职员与一群志同道合者共同创建了“自由剧团”，在与腐朽的林荫道戏剧的宣战中揭开了法国现代戏剧的序幕。虽然安托万没有创造出惊天动地的成就，自由剧团也只短暂地存在了七年，但他作为法国现代戏剧先驱及现代导演第一人却永久地被载人了史册。

毫无疑问，安托万及其自由剧团乃是时代发展的产物。在科学技术突飞猛进、资本主义经济蓬勃兴旺的社会条件下，在惟科学是信的实证主义哲学思潮影响下，自然主义文艺应运而生。安托万正是由于将自然主义视为先进艺术的代表，才对庸俗落后的商业歌舞猖獗的现象深恶痛绝，而根据左拉小说改编的剧本也就自然而然地成为自由剧团的主要支柱。

然而，自由剧团过于拘泥生活琐事、过于热衷展览阴暗与丑恶的举动却激起另一批追求纯洁高雅艺术的戏剧家们的不满。于是，两年之后，便有富尔和吕涅－波等人针

锋相对地先后创立了“艺术剧团”和“作品剧团”，以抽象高雅的象征主义阳春白雪来与琐碎粗俗的自然主义下里巴人相抗衡。虽然艺术剧团与自由剧团一样本身并没有在戏剧创作方面有多少建树，但两者比较起来，为安托万创作的名家名剧屈指可数，而为艺术和作品剧团写作的至少有梅特林克这样的一流名人。

其实，安托万创立自由剧团的意义并不限于拉开了法国现代戏剧的帷幕，更为重要的是它同时点燃了一场波及整个欧洲的轰轰烈烈的小剧场运动之火。读者兴许已经发现，我们没有将“Le Théâtre libre”以讹传讹地译成“自由剧院”，而是译作了“自由剧团”。只要认真查阅一下史料就会发现，安托万在创立剧团时几乎是两袖清风，根本无力拥有一个固定的演出场地，甚至不可能常年租赁一个简陋的小小排练厅，又哪里有什么剧院呢？富尔和吕涅－波的两个剧团，情形也基本相似，最初几年都是游击队似地打一枪换一个地方，直到最后几年才有相对稳定的场所。而在他们影响之下的欧美如火如荼的小剧场运动究其实质也是一场“小剧团运动”，因为追随这场运动的绝大多数戏剧家都没有属于自己的剧院或剧场。一“团”一“院”，虽然只是差之毫厘，却也是谬以千里。前者更多的是强调了人的能动因素，而后者注重的则是静态场所。一人一地，一动一静，其中区别之大自不待言。安托万、吕涅－波他们正是在相当艰难的物质条件下，充分发挥艺术家的创造革新与自我牺牲精神，才敢于在粗鄙的厅堂会馆里以严肃高雅的艺术表演与富丽堂皇的林荫道剧院的庸俗下流的明星炫耀相抗争，为后人追求名副其实的戏剧艺术开辟了道路，树立了榜样。

第一节　安托万

一　时代的召唤

安托万（André Antoine，又译安图昂，1858—1943）出生于法国中部城市利摩日，童年时代随父母迁往巴黎。中学毕业之后，因为报考戏剧学院不第，便在巴黎煤气公司供职。然而，安托万并不甘心，工作之余始终关注着巴黎的文艺动态，对戏剧尤其情有独钟，因而最终毅然辞去公职，全身心地投入了这一伟大事业。

19世纪下半期的法国，资本主义经济高度发展，工业迅猛增长，金融、商业、农业以及海外殖民与贸易空前发达和繁荣。由于科学技术在生产力发展中发挥出前所未有的巨大作用，因此科学精神也就无处不在地渗透进法国社会生活的每一个角落。人们对之顶礼膜拜，几近迷信。且这种现象一直蔓延到包括文艺理论与创作在内的整个社会科学领域，孔德及其实证主义哲学思想大行其道，自然主义文艺理论思潮应运而生。左拉在大张旗鼓地倡导的同时，还在小说创作中努力加以实践，并取得了可观的成就，影响及于绘画、雕塑等其他领域，乃至超越国界，在欧美各国都产生了一大批追随者及成就不等的作品。

然而，就在这个新潮迭现、新人辈出的时代，法国戏剧却是相形见绌。作为经济起飞的直接受益者，资产阶级在政治上将贵族赶下历史舞台之后，在艺术上同样竭力希望

取而代之。然而，在好长一段时期内资产阶级新贵们都力不从心，没有能够建立起像样的新戏剧艺术来。虽说世纪之初，以雨果为首的浪漫主义铁军在法兰西喜剧院与古典主义戏剧展开了一场激烈较量并最终赢得了胜利，但新戏剧却没能逃脱昙花一现的命运，到了缪塞手里则落到了“案头剧”的地步。当然，社会与艺术新思潮并非对这一时期的剧作家毫无影响，不少人继承了18世纪“严肃戏剧”(又称“正剧”)的传统，开始致力于反映社会现实问题，代表人物有小仲马、奥吉耶和萨尔杜[1]等人。然而，这些剧作家虽然能够正视繁荣背后存在的道德沦丧、人欲横流等现象，揭示不同社会阶层之间的矛盾与冲突，却是说教有余艺术不足，难以引起观众共鸣，对社会的影响注定有限。因此，“严肃戏剧”并没有能够形成19世纪的“新戏剧”。

与此同时，更多的人则将目光对准了轻浮喜剧！这些作品纯粹以消遣为目的，永恒主题则是“妻子—丈夫—情人加金钱”，无论在思想上还是艺术上均十分浅薄。19世纪中期以来，这类作品受到了脑满肠肥的新贵们大力追捧，出现了一派兴旺景象，不但遍布在林荫大道上的各种剧院竞相上演，甚至还出现了只演这类喜剧的专业剧院！剧作家们同样也是趋之若鹜，沦为技巧娴熟的写作匠人。据统计，19世纪轻喜剧作品总数超过一万多部，占全部演出剧目中的半数以上！斯克里布[2]甚至纠合了一批匠人集体炮制，一生创作高达四百多部！虽说第二帝国期间这种轻喜

[1] Alexandre Dumas(1824—1895)法国小说家和剧作家，著名作家大仲马之私生子，其作品尤其关注妇女和儿童等社会问题，代表作有《茶花女》。

Emile Augier(1820—1889)，法国剧作家，其剧作以描写第二帝国时代的风俗为主，代表作有《波瓦里耶先生》。

Victorien Sardou(1831—1908)，19世纪法国戏剧作家。

剧曾一度显露过颓败之象，但它却通过奥芬巴赫[3]那神奇音乐的力量借尸还魂，不仅迅速恢复了生机，而且出现了新一轮的高峰，一直延续到20世纪二三十年代！因此，在自然主义文学兴旺发达之时，剧院海报上频频出现的剧作家不是左拉或龚古尔兄弟[4]，而是斯克里布、拉比舍[5]和费多！

面对法国戏剧这种金玉其外败絮其中的现象，酷爱这门艺术的安托万痛心疾首。虽然他最初既无成为专业演员或剧团团长的雄心大志，更无雨果那般明确的戏剧革命纲领，但他确信："由自然主义作家在小说领域、由印象派画家在绘画领域、由瓦格纳派在音乐领域所获取的胜利即将在戏剧领域重现。"这位准确把握住历史命脉的青年终于在1887年3月6日作出了创建自由剧团的惊人之举。四个月之后，他又义无反顾地辞去了煤气公司的职务。

二　革新的主张

如果把安托万辞职并倾其所有来组团排戏看作是意

[2]　Augustin Eugène Scribe(1791—1861)，法国剧作家，佳构剧之鼻祖。第一个在轻喜剧中获得成功的剧作家。创作或合作共计有四百多部。代表作有：《熊与巴夏》、《国家卫队一夜》等。

[3]　Jacques Offenbach(1819—1880)，法国作曲家，曾为一百多部轻歌剧谱过曲，著名的有《美丽的海伦》、《巴黎生活》等。

[4]　Edmond Goncourt(1822—1896)和 Jules Goncourt(1830—1870)，法国文学史上著名的一对兄弟作家，自然主义文学的先驱。后人根据艾德蒙遗愿创立了著名的龚古尔文学奖。

[5]　Eugène Labiche (1815—1888)，第二帝国和第三共和国时期名噪一时的喜剧家，剧作甚丰，代表作有《意大利草帽》等。

气用事或仅仅为了消遣取乐的话，那就未免低估了他。事实上，他是在对戏剧现状作了深刻的分析之后，怀着一颗振兴艺术之心才有如此壮举的。我们看到，他不仅对其时戏剧危机有着十分清醒的认识，而且对根治痼疾提出了具体方案。在其《回忆录》中，安托万一针见血地指出了当时法国戏剧危机的四大根源，即：

1. 剧目单调，仅限于十五来个作家，内容雷同；
2. 剧场缺乏舒适安全感；
3. 票价昂贵(相当于二三天的工资)；
4. 剧团管理混乱，尤其是明星制和临时招募演员严重损害艺术质量。[1]

他总结道："如今的戏剧提供给观众的是毫无意义的剧本，条件可怜的剧院，令人瞠目的票价和混乱无序的剧团。"并得出了"新的时代需要新的戏剧"的结论。他认为要彻底摒弃所谓的主流戏剧以及其它各种形式时髦但内容粗俗的戏剧样式，主张在舞台上实践自然主义理论，实现左拉梦寐以求的戏剧理想。不仅如此，他还针锋相对地提出了四项改革："新的剧本，舒适的剧场，廉价的戏票和整一的剧团。"

在安托万看来，最迫切的问题是向观众提供新剧目和培养新作家，以改变剧院"不再适应现代戏剧文学之需求"的状况。因此，自由剧团首先瞄准的是自然主义文学家及其作品，只可惜他们往往拿不出什么像样的剧本。于是，3月30日剧团开张首演的便只能是根据左拉小说改编的独幕剧《雅克·达莫尔》。左拉对安托万的举动欣喜之余更是

[1] 见安托万：《自由剧团回忆录》，法国欧也那·凡尔努出版社，1890年，P. 9.

支持有加，不仅组织亲朋好友前来观看，而且多次与他人一起将自己作品改编成剧本供其上演，如《娜娜》、《小酒店》、《泰瑞兹·拉甘》等，同时还向其推荐易卜生等思想和创作倾向相近的外国剧作家。被自由剧团搬上舞台的其他法国自然主义作家还包括贝克、龚古尔兄弟、尤里安、昂塞等人的作品。此外，为了振兴戏剧艺术及保证剧团的演出剧目，安托万十分注重扶持那些青年剧作家。人们发现，仅在头三年所上演剧目的59位剧作家中，就有30名为戏剧新人。值得指出的是，安托万虽然在美学思想上更倾向于自然主义，但他在具体的舞台实践中并不囿于任何流派或民族成见。在自由剧团存在的七年当中，上演的剧目中既有法国剧作又有外国剧作，既有自然主义作品，也有其他流派作品。只要是反映时代真实、表现当代生活的新人新作，安托万都不拘一格地加以采用。

剧目之后，突出的矛盾便是演出场所。安托万认为，那些传统意大利式剧院往往豪华有余舒适不足，虽能满足富人炫耀身份的欲望，却无法满足艺术欣赏的需要，起码有一半观众由于座位的设置不合理而无法看清演出。因此，改造这种旧式马蹄形剧院应为当务之急。安托万计划以圆形剧场取而代之，取消两侧包厢和层顶“鸡棚”，座位全部面对舞台。此外，为了营造良好的观剧氛围，观众必须对号入座，开场之后立即熄灯，迟到者则在场外等候，幕间休息时方能入场。此外，为使观众有宾至如归之感，还得有抽烟喝咖啡的场所、聊天打电话的地方等等……然而，安托万的这种“由新人设计、新的材料构成的新建筑”在当时却只能是一张美丽的纸上蓝图，自由剧团在很长一段时间里并无固定演出场所。在其成立之初，安托万租赁的是位于巴

黎北郊“美术学校小路”上的一家所谓“小剧场”，实际上只是一个仅有350个座位的木质结构的排练厅。在这间简陋的大厅里，安托万总共只组织了两次演出活动，之后自由剧团便多次被迫四处“流浪”。尽管如此，安托万从不放弃理想，每次都因地制宜，力求排练和演出正常进行并符合新戏剧的要求，尤其是率先在法国熄灭观众席里的灯光、让迟到者幕间入场等。自由剧团这种严肃的敬业精神与良好的艺术氛围很快就美名远扬，四面八方的观众纷至沓来，不仅支持了安托万的改革，同时也为自身的生存提供了一定保证。

“新戏剧”的第三项要素为高素质的演员。如上所述，安托万创建剧团的目的在于与实行明星制的林荫道戏剧彻底决裂，以建立一种纯文学的戏剧艺术，不媚俗、不以惟利。在安托万看来，不仅这类红得发紫的“专业”演员根本无法胜任建立新戏剧之重任，就连刚从戏剧学校毕业的演员在素质上也很难适应新戏剧的要求。事实上，自由剧团的人员构成大大有别商业剧团，科班出身的演员只占极少数，大多为安托万那样的“票友”。他们当中既有公务员和警察，也有推销员和葡萄酒商人，共同的特点便是都对戏剧怀有一颗赤诚之心，既不追求报酬，更不贪图名誉，无论排练和演出均十分投人与认真。更为难能可贵的是，他们能够注重演出的整体效果，在舞台上相互密切配合，与“明星神怪们”互相倾轧的作风恰成鲜明对比。其实，自由剧团演员的技巧并不在“专业”演员之下，道德水平更是后者难以企及，而这才是安托万成功的根本法宝。

但是，安托万的革新事业最初并不为人理解，如在自由剧团首演前夕，《费加罗报》就拒绝刊登只有十行的节目

预告。当晚各报记者宁愿去看烂透了的轻歌剧也不理会安托万的邀请。可喜的是,观众反响极其热烈,各家报纸不久竞相报道,安托万的名字很快在首都家喻户晓。五月份的第二次首演之际,不仅新闻界相关人员全体到齐,就连萨赛[1]这样的大人物也终于出现。有关自由剧团的活动消息很快在整个法国乃至欧洲不胫而走,在安托万辞去公职专注于剧团之后,不仅演出时座无虚席,甚至排练时都人满为患。

值得指出的是,自由剧团能够维持长达七年之久,除了其高质量的演出和良好的声誉之外,更有赖于安托万对戏剧事业的坚定信念和那些行之有效的组织手段。他从不计较个人得失,不仅不计报酬,反而自掏经费。为了组团后的第一次演出,他从150法郎的月薪中拿出100支付租金。为了节省邮资,他冒着严寒亲自徒步上门送请帖。剧团曾经几易演出场地,除了第一次是由于房东不能接受他们的剧目外,其余均是出于经济原因,但他从来没有气馁。相反,创造性地借鉴商业上的融资手段,即通过发展会员来筹措经费。第三次演出费用有半数来自会员制(或预订制abonnement)所得的钱款,以后,该项收入便逐年提高。尽管会费没有能够从根本上解决问题,但它却是自由剧团赖以生存下去的惟一有力保证。会员制允许会员在一年内观看剧团的所有演出,且平均票价比非会员票价远为低廉。而对剧团本身来说,除了必须保证演出的质量之外,它还必须未雨绸缪地制定一套演出计划。因此,通过吸引会员收

[1] Francisque Sarcey(1827—1899),著名法国戏剧评论家,在当时名声和影响极大,但戏剧观偏向保守。其刊登在各种报章上的剧评身后被集成八卷《四十年戏剧》一书。

取会费一方面增强了演员的自信心和责任心，另一方面又加强了剧团活动的计划性，既保证了演出的高质量，又保证了剧团的正常运转，还能有效地躲过官方的检查与封锁。安托万在七年中总共组织了62次演出活动(平均每次有七到八场演出)，上演各类戏剧作品184部。这一成就足以证明自由剧团管理与运作之卓有成效。

三　历史的功绩

无论是在一个多世纪之前还是在21世纪的今天，安托万及其自由剧团的革新意识与创造精神都具有极其重大的意义。他们的经验不仅对当时的欧美戏剧产生过积极影响，而且可以说对当今的小剧场戏剧也不乏借鉴功能。

自由剧团首要功绩在于美学上不断推陈出新。它的创立首先意味着自然主义戏剧正式登台亮相。与浪漫主义相比，自然主义不再沉湎于理想化的过去，不再讴歌夸张的个人情感，不再追求浮夸的美丽词藻，而是主张用科学精神来反映时代，描写真实的生活环境，表现可信的人物性格。作为这种新美学的代表，自由剧团的各种实验均以真实与客观为准绳。为了追求真实自然，安托万不顾传统势力的嘲笑和反对，废除了透视画景和纸板做成的道具，代之以精确的布景、实在的物体和服装，因而自由剧团演出的舞台艺术颇为讲究。为了真实，他从母亲家里拿来了真实的桌椅（《雅》），挂出了血水滴淌的大片猪肉（《屠夫》），甚至安装了水花四溅的池子（《乡村骑士》）；在表演上更是大力实践“第四堵墙”理论，要求演员必须全身心投入，不装腔作势，不偷看提词员，一举手一投足都得与生活中毫

无二致，坚决与以朗诵为主和夸张过火的浪漫主义表演风格决裂，不仅要敢于像日常生活当中那样轻声细气地说台词，而且要敢于在必要时转过身去背对观众来表演(《雅》)。而破天荒地在法国拆除前排脚灯、熄灭观众席里的照明同样也是为了让观众全神贯注于舞台并相信那就是真实生活的"一个片断"。

毫无疑问，安托万的这些努力在主观上乃是为了实现左拉的美学理想，呼应那场已经遍及小说绘画等领域的文艺运动。但是，当自由剧团开始投入这场新的美学运动时，自然主义已经是强弩之末，不少曾经追随过左拉的作家(甚至部分"梅塘之夜"的成员)纷纷改弦易辙，有的甚至反戈一击，公开宣布与自然主义决裂。在这一思潮背景下，安托万纵有宏天大愿，也难独力改变整个法国剧坛颓败局面。正因为如此，自由剧团在其短暂的存在期间虽然有过一段辉煌，却没有能够持之以恒。而安托万注重以真实的物体代替虚假的画布和景片、以自然准确的动作取代夸张过火的朗诵表演等主张，在当时就遭到了不少人士的嗤笑与非议、甚至愤怒与抗议，或斥其为大逆不道，或视之为旁门左道。抱残守缺的林荫道戏剧的卫道士们更是严加谴责，那些自命为艺术守护神的象征主义诗人们竟也另立山头与之分庭抗礼。即使在今天，当代戏剧史家们对安托万的评价依然褒贬不一，尤其是自由剧团在舞台上过分热衷于通过大量的细节堆砌来渲染气氛、营造环境的做法引起了一些权威评论家如巴布莱的质疑。对此，法国当代戏剧理论家萨拉萨克在《法国戏剧》一书中进行了有理有据的反驳，他认为安托万虽然依照左拉的自然主义环境决定的理论在舞台上摹仿现实生活，竭力追求真实效果，但并非

像巴布莱等人所指责的那样只是物体毫无意义的简单堆砌，相反每一件“道具”，每一个布景，每一次举手投足，每一次开口出声，都是充满意义的一个个能指符号，并一起组成了丰富多义的能指系统。换言之，再现于舞台的不是对生活的苍白无力的模仿，而是对现实的艺术重构，是一种真正的美学综合。此外，安托万在将自然主义的美学追求应用于舞台过程中，在许多方面已经具有布莱希特“叙事性戏剧”的萌芽。

值得指出的是，尽管安托万及其自由剧团与自然主义结下了不解之缘，却不应简单地将两者等同并列。首先，安托万从一开始就没有将自由剧团仅仅视为自然主义的工具，其宗旨在于让“戏剧恢复文学的传统”。既然左拉为当时的文学流派之领袖，因而以其为代表的自然主义作品占主要地位实在顺理成章。但在自由剧团存在期间，安托万从不画地为牢。只要是具有现实价值的剧作，都会为他所接纳，有许多非自然主义作品也被他们搬上了舞台，其中甚至包括与其针锋相对的象征主义剧作。因此，安托万本人在其《回忆录》里对所谓自由剧团只为自然主义作品服务一说进行了严词批驳。其次，由于自然主义在舞台上正式出现时，其盛期已经过去，不仅许多早先加入该派的文学家纷纷改弦易辙，就连左拉本人也无可奈何地哀叹自然主义已经成“强弩之末”。因此，尽管自由剧团为自然主义戏剧的创建立下了汗马功劳，但自然主义的衰败却使得安托万实际上不得不转向其他流派的作品。最后，安托万海纳百川的胸襟和美学上的先锋意识还体现在勇于上演当代外国戏剧作品方面，正是他第一次把易卜生、斯特林堡、梅特林克、霍普特曼、托尔斯泰、比昂

逊[1]等人的剧作搬上了法国舞台。

安托万的戏剧实践在戏剧史上最重要的意义还在于，导演作为戏剧艺术中的一个独立职业由此在法国正式诞生，其在戏剧创作过程中的主宰地位也得到了初步确认。正是在追求真实的自然主义美学思想指导下，以安托万为代表的现代意义上的导演才应运而生。在自由剧团里，由于一切为角色服务以及“整体大于个体”，演员考虑更多的是舞台效果，所以无论是在排练场上还是在舞台上，他们都一无例外地自觉服从导演的指挥。安托万虽然没有堂而皇之地挂出“导演”这一称号，但他在剧团中所处的众星拱月的中心地位却是不容置疑的事实。无论是剧目选择，还是演员安排，无论是排练还是演出，他的作用与现代导演没有任何区别。正是由于他的努力，传统的“场记”才终于从演出的杂务管理中解放了出来，全身心地投人戏剧创作，成了演出的灵魂与核心。安托万也因此被公认为法国现代导演第一人，就此揭开了现代法国戏剧史的第一页。

安托万的艺术实践还对整个欧洲戏剧产生了广泛而又深远的影响。在不到两年的时间里，各种各样的“自由剧团”犹如雨后春笋般在各国涌现。1890年，慕尼黑、伦敦和柏林均有同名剧团问世。1891年，荷兰“自由剧团”在丹麦首都哥本哈根首演了左拉的《泰瑞兹·拉甘》。1898年俄国戏剧家丹钦科和斯坦尼斯拉夫斯基创建了“莫斯科艺术剧院”，其精神实质可谓与安托万的“自由剧团”一脉相承。1907年，被誉为现代戏剧鼻祖的斯特林堡终于圆了宿愿，在斯德哥尔摩火车站身后创建了仅有160个座位的“亲密

[1] Bjørstjerne Bjørnson(1832—1910)，挪威剧作家和小说家，1903年诺贝尔文学奖得主。

剧院”，从而使自己的剧作有了演出场所。1914年在大西洋彼岸，美国演员库克和格拉斯佩尔创立了普洛文斯顿剧团，并租赁了一家破鱼栈，将之改造成为“码头剧场”。两年之后奥尼尔加盟该团，从此宣告了美国民族戏剧的诞生。就当代戏剧而言，无论是50年代的欧洲大陆上的“荒诞派”戏剧还是美国的外百老汇戏剧，无论是60年代的集体创作还是70年代以来的日常戏剧，都无不与这场“小剧场运动”有着千丝万缕的血脉联系。

安托万戏剧改革的意义还在于，它能帮助我们加深对戏剧的社会功能的认识，坚定后来者为戏剧事业在所不惜的献身精神。安托万作为他那个时代为数不多的具有介入社会自觉意识的戏剧家，从来都不将戏剧视为少数人的娱乐工具。他在1890年5月出版的一部介绍自由剧团的书中开宗明义地写道：戏剧艺术是“一项严肃的、具有公众利益的事物”，自由剧团的事业则是“一项公益事业”。从这一观点出发，安托万认为戏剧事业与商业活动或工业活动毫不相干，作为一种艺术活动不能以谋取盈利为宗旨。半个世纪之后，法国著名戏剧家维拉尔更是响亮地提出了戏剧乃是一项事关国计民生的“公共事业”的口号，它与煤气、电和水同等重要。正是由于半个多世纪以来戏剧家们的不懈努力使得这一观点深入人心，法国的戏剧事业才能够在今天得到从中央到地方各级政府的重视与大力扶持。而在这一点上，安托万是功不可没的。

当1894年自由剧团正式解散之后，安托万的戏剧家生涯并没有结束。三年之后，他又成为拥有一千个座位的正式剧院的经理，并继续进行其戏剧实验活动。直到20世纪初他还有幸被任命为奥德翁剧院院长，且并不因为它是一

家国立剧院而停止革新步伐。作为思想开放、勇于创新的艺术家，安托万在后期除了继续从事戏剧活动之外，还从1914年起投入了新兴的电影艺术事业。他留给后人的是一座无比丰富的宝藏，值得人们永远地从中去开采。

第二节 富尔与吕涅－波

一 艺术剧团

谁也不曾料到，首先挺身起来反对自然主义戏剧、并与自由剧团唱对台戏的，竟是不满十八岁的青年诗人富尔(Paul Fort，1872—1960)以及曾经在安托万麾下担任演员和场记的吕涅－波(Aurélien Lugné－Poé，1869—1940)。

富尔日后在《回忆录》里写道，他还在念高中时就深为象征主义运动所吸引，曾经尝试将其原则应用于诗歌写作。与此同时，他又为剧坛上尚未出现相应的剧本和演出忧虑万分。如果说他与安托万之间有着共同之处的话，那便是对巴黎剧坛的堕落现状深恶痛绝。和安托万一样，他也认为法兰西喜剧院剧目过于陈旧，林荫道戏剧过于粗俗，明星演员过于张狂……然而在如何拯救戏剧的问题上，两人的观点却是水火不容。富尔认为，由左拉提倡、自由剧团实践的自然主义戏剧本质上与林荫道戏剧毫无二致，因为两者同样地倚重粗鄙的物质与缺乏飘逸的灵气。那些情节剧通过俗不可耐的故事来迎合观众的低级趣味自是令人憎厌，而自然主义戏剧过分渲染现实的阴暗丑陋

同样令人颓唐。更为严重的是，由于这些剧目热衷于将人的生理缺陷或遗传疾病及生活琐事搬上舞台，所以远远背离了戏剧的诗学本质。于是乎，这位象征主义的信徒毅然决定另起炉灶来与自由剧团分庭抗礼，借以与安托万的自然主义戏剧针锋相对，改变象征主义长期以来无戏剧的尴尬状况。1890年3月，在“身在曹营心在汉”的吕涅－波的帮助之下，以扶植象征主义戏剧为己任的“艺术剧团”（Le Théâtre d'Art）在巴黎问世了。

事实表明，富尔与其说是位戏剧家，不如说是位诗人。他和吕涅－波创建剧团、组织演出的根本目的，表面上为的是振兴戏剧，实质上是为了弘扬诗歌文学。因此，他们和象征主义诗人们一样，对戏剧艺术的特性了解甚少且不感兴趣，极力强调的是戏剧的所谓“纯诗歌性”和“文学性”。富尔公开宣扬，艺术剧团的宗旨乃是“专门上演那些高度抒情的、真正高贵的和具备无可争议之文学价值的作品”。[1]由他们主办的《艺术剧团》杂志不仅将象征主义绘画与戏剧作品一视同仁地介绍，而且还将大量的篇幅留给了诗歌，除了鼓吹要实现象征主义的鼻祖——诗人波德莱尔[2]的艺术感应论之外，还立志要让戏剧充当捍卫“诗歌荣誉”的工具。在该杂志第一期上，剧团发起人之一、在当时文坛上颇有声望的拉希尔德夫人直言不讳地写道：“‘艺术剧团’主要是诗人的剧团，它通过组织演出来充当他们的代言人。”正是在这些思想指导之下，与自由剧团追求戏剧的现实性、物质性相反，艺术剧团要建立的更多是一种

[1] 引自《作品剧团》杂志第1期，1911年1月。

[2] Charles Baudelaire（1821—1867），法国著名诗人、艺术评论家，象征主义诗歌运动的先驱之一，代表作有诗集《恶之花》等。

精神的甚至虚幻的戏剧，也就难怪它从诞生之际就得到了象征主义领袖马拉美、大诗人魏尔伦和莫里阿斯等人的鼎力相助。而富尔等人在外出筹集款项时，每每扯起的正是魏尔伦与马拉美这两面大旗，因而屡试不爽。

为了实现建立一种充满诗意和抽象的象征主义戏剧的目的，富尔在为艺术剧团制定计划时，只是考虑剧目的文学价值，从不顾及作品本身是否具备戏剧特性和适合舞台。我们从艺术剧团的演出计划以及节目单中不难发现，绝大部分演出都是根据古典文学名著或各国民间传说改编而成，真正出自剧作家之手的剧本可谓凤毛麟角，比如《雅歌》改编自《圣经》中的长诗《所罗门之歌》,《圣安东的诱惑》来自福楼拜的同名小说,《阿克塞勒》则为德·利勒-亚当的诗等，不一而足。由于他们选中的作品既过于脱离现实又过于脱离舞台实际，因而大部分计划最终都付诸东流。

计划如此，演出实际也如此。1890 年 6 月 24 日，富尔在巴黎杜普莱大厅组织首次公演，剧目为勒葛朗的独幕诗剧《彼耶罗与月亮》等作品；同年 10 月在博马舍剧院第二次演出，上演了四出独幕剧，除了富尔本人的《小蠢货》为散文剧外，其余三出均为诗体剧本。但也许是主办者缺乏自信，因此这两次演出并没有打出任何旗号。直到是年 11 月 18 日剧团在巴黎杜普莱大厅第三次演出时才正式以“艺术剧团”的名义登台亮相，上演的是根据雨果剧作改编的《乞丐》等作品。在首届演出季的第四、五次演出里，剧目基本上以雪莱、马拉美等人的诗剧为主，且这首届演出季实际上又为以后两个演出季奠定了基调。艺术剧团的第二三年的演出节目单中，诗剧始终占据着主要地位，较有影响的演出除了上

述根据《圣经》原著改编的作品之外，还有象征主义戏剧大师梅特林克的《闯入者》和马洛的《浮士德》等。

为了与过于强调物质的自然主义决裂，富尔还联合了一大批独立派现代画家，如高更、波奈尔、维亚尔、塞罗吉耶和德尼等人来为艺术剧团撑腰。这些堪称天才的画家们在当时尚未取得社会承认，根本原因除了他们与当时占据统治地位的传统画派格格不入之外，还在于他们与印象主义、写实主义等新兴画派也不尽一致。而在富尔眼里，这些画家的追求实质上就是象征主义的理想，正如奥里耶在首期《艺术剧团》杂志里所写："这尤其表明：对平庸不堪却势力日盛的现实主义的厌恶、对造型艺术源头的象征主义的回归，以及(……)伟大的意念绘画的复兴。"因此，他们除了复兴绘画艺术之外，也同样能够复兴戏剧艺术。对富尔和吕涅-波来说，邀请他们加盟艺术剧团有着极其现实的意义，即可以通过他们在舞台上创造一种"合成布景"，以取代"自由剧团"演出中的写实布景。然而，我们切莫望文生义，以为合成布景就是各种成分综合而成，其实它们往往只是一种衬托诗歌演出的简单画布而已，根本不是现代意义上的具有生命力的舞台成分。因为富尔在骨子里对一切具有物质特性的东西感到格格不入，正如他自己所说的那样："当时我们的信念之一、同时也是'艺术剧团'的主要真理便是：语言与其他成分一样创造布景。"[1]因此，艺术剧团演出使用的"合成布景"往往简单至极，目的不在于追求真实或再现人物的活动环境，而仅仅在于制造舞台气氛，以最大限度地唤起观众的想像。如在上演吉亚尔的《断

[1] 富尔：《回忆录》，法国格拉塞出版社，1928年版，P.31.

手姑娘》时，舞台上除了银色的背景之外，便只有三道薄薄的纱幕；德·古尔蒙的《泰尔大》的布景似乎丰富了许多，也只不过是在金色的天幕上贴上了七千只红色狮子图案而已。而在演出爱伦·坡的《乌鸦》时，最初的背景只有一块简单的包装布，单调得连布景师本人都觉得说不过去，最后决定在上面挂上一幅帝国将军的画像，以致马拉美大师看了之后竟然为之厥倒！艺术剧团对舞台布景是如此漠不关心，以致在上演兰波的《醉舟》时，布景被误放成反面，演员却照演不误，其重语言轻物质可见一斑。与此同时，富尔等人还试图在演出中应用波德莱尔的契合理论即音乐、感觉、形式、颜色甚至香味互相感应，因而在上演《雅歌》时竟然喷洒起了香水！种种令人啼笑皆非的做法在今天看来完全与戏剧特性风马牛不相及。难怪英国当代戏剧史家斯泰恩将富尔的举动称为一种"反戏剧"的乌托邦。

艺术剧团标新立异的行为除了得到少数人的高声喝彩之外，并没有在社会上赢得广泛的知音，更没有获得任何雄厚的财力后盾，因而进入第三个演出季时便出现了经费困难，富尔本人不得不承认失败并退出剧团。尽管如此，应该说，他在现代法国戏剧史上仍是功不可没。虽然艺术剧团的宗旨违背了戏剧规律，但其为纯艺术服务的坚定信念值得嘉许，其在舞台上勇于创新的实践精神同样令人钦佩。在短短三年时间内，艺术剧团总共将46部作品搬上了舞台，其中属于首创高达44部！作为自然主义的对立面，象征主义的出现无疑丰富了戏剧的美学范畴，为20世纪上半期法国舞台的多样性与丰富性作出了贡献。

二　作品剧团

如果说富尔更多是一位理想主义诗人的话，他的合作伙伴吕涅-波却是一位名副其实的戏剧革新家。与富尔一样，他在中学时代就深受马拉美的影响。不同之处是他很早投入了具体的戏剧实践，组建过业余“中学生剧团”（Les Escholiers），有过上台演戏的亲身经历，甚至还“执导”过易卜生的象征主义剧本《海上夫人》。1888年10月他出于对安托万革新精神的景仰，加盟于自由剧团。不过，由于他一直与象征主义诗人以及独立派画家过从甚密，很快就发现自己与自然主义戏剧之间有着一道不可逾越的鸿沟，因而与安托万难免貌合神离。而一旦与志趣相投的富尔结识，便迅速倒戈，成为艺术剧团的创始人之一，从而正式树起了象征主义这面新旗来与旧主擂台宣战，彻底结束了在自然主义与象征主义两者之间的摇摆状态。

史料表明，在艺术剧团的短暂存在期间，吕涅-波一直起着举足轻重的作用。他除了担纲主演之外，还同时充当导演，成为富尔建立象征主义戏剧的不可多得的一员干将。但他对此似乎并不满足，1892年底又与剧作家梅特林克、画家维亚尔和作家莫克莱尔一起创办了“戏剧作品俱乐部（Le Cercle Dramatique de l'Oeuvre）”。事实上，在象征主义戏剧的创建过程中，吕涅-波的功绩并不亚于富尔。次年5月17日，正是他组织艺术剧团在巴黎滑稽剧院上演了梅氏剧作《佩雷阿斯和梅利桑德》和易卜生的象征主义剧本《罗斯默庄》并一举获得成功。这次演出乃是法国现代戏剧史上一个重大事件，不仅让象征主义戏剧终于在舞台上

站稳了脚跟，而且促使吕涅－波在艺术剧团难以为继时接手过来，重新组建"作品剧团(Le Théâtre de l'Oeuvre)"，从而保证了法国现代戏剧在实验道路上不断前进与发展。

从艺术剧团脱胎而来的作品剧团不仅在实践上保持了连贯性，而且在精神上也与之一脉相承，依然是对自然主义以及形形色色的商业戏剧深恶痛绝，对象征主义作品则情有独钟。在吕涅－波的眼里，戏剧就是文学，戏剧就是剧本，语言高于一切，思想高于一切。1893年，他在介绍作品剧团宗旨时表示："我们将虔诚地上演那些在我们看来思想上十分活跃和十分灵巧的引导作品。"次年他又进一步强调："我们要宣传那些惟思想为主导的作品。""对戏剧的物质方面，我们只予以平常的注意。"如此言论明白无误地揭示出作品剧团与富尔的艺术剧团相同的乌托邦性质，所追求的乃是一种以思想主宰情节、以精神代替人物、以情感代替情境的"纯戏剧艺术和理想的戏剧"，意在"建立一种梦幻与离奇的戏剧，以唤醒个人最为崇高的思想"。

然而，与富尔合作失败的经验使得吕涅－波变得更为现实，不再像富尔那样拘泥于诗歌与文学，而开始注意演出剧目的戏剧特性。令其欣慰的是，象征主义精神如今已经渗透进剧本创作领域，梅特林克已经不再孤掌难鸣，就连易卜生和霍普特曼这样的写实主义大师都纷纷改弦易辙，因而作品剧团在首季的第二场演出就推出了易卜生的《罗斯莫庄》和《人民公敌》等剧作。吕涅－波之所以选择易卜生，是因为他是一位"思想戏剧的创造者和德高望重的诗人"、一个善于"让最宏大的梦境活生生地展现在我们眼前的"剧作家，当然对其《群鬼》这类更接近自然主义的作

品应有所保留。除了策划与导演之外，吕涅-波还在易卜生戏中亲自扮演角色和担任设计，努力在演出中寻找象征语言和创造象征主义的舞台新形象。如在《罗斯莫庄》的演出中，为了追求神秘气氛和梦幻效果，他把十八个舞台造型一一细心装点，成为一幅幅装饰画，亲自设计的服装则具有中世纪风格。由保罗-沃格勒设计的布景，如古老的厅堂、浓密的森林也都极具梦幻色彩。此外，吕涅-波对灯光也极为重视，取消了脚灯，用上了追光，演出时将观众席内灯光全部熄灭，更加烘托出剧本所渲染的月光、夜风、黄昏、黑暗等神秘气氛。在表演上，有着"梦幻教士"之称的吕涅-波更是身体力行地实践其美学理想，为了突出诗歌文学与思想精神不惜"取消演出"，竭力对演员的表演作中性化处理，动作仅止于手与臂的缓慢移动，几乎没有什么大幅度的身体动作，显得庄严肃穆，整场演出更多的是叙述与朗诵，而吕涅-波又要求演员在念诵时保持平淡呆板的语调，以增强语言的诗意表现力。空荡的舞台、昏暗的灯光、缓慢的动作以及单一的调子，在加强了演出的梦幻性的同时无疑也削弱了剧本的力量，结果引起易卜生的不快。他在次年与吕涅-波见面时毫不留情地给予批评，并一针见血地指出其症结所在："激情作家的剧作必须以激情来演出"。

由于吕涅-波与富尔一样过分重视剧作的语言与思想，因而作品剧团大多数演出仍然残留着艺术剧团的通病，过于轻视舞台上的物质造型，演出显得十分粗糙。比如，同一块布景往往用来演出不同的作品，仅以灯光、颜色和少量的道具来"暗示"。具有讽刺意味的是，吕涅-波虽然对演出的物质方面不屑一顾，然而恰恰是其于1896年上

演雅里的《乌布王》一剧的物质性使其大获成功，并使得作品剧团免遭历史的淘汰。是年12月10日艺术剧团在布朗什街上的"新剧院"首演此剧时，不仅雅里本人亲自上场，而且当时的文艺界名流如叶芝、马拉美和科波等都出席捧场，赞成与反对的双方激烈冲突以及此后法国戏剧发展的重大影响使得这一天成为现代法国戏剧史上的一个具有划时代意义的日子。

《乌布王》的上演成功除了使作品剧团免遭淘汰之外，对吕涅－波的艺术思想也具有重大的转折意义。此后不久，即1897年他便声明"作品剧团不依附于任何流派"，表明象征主义戏剧事实上已经走到了尽头。其实，作为一场文学运动，象征主义从一开始就对戏剧持怀疑的态度，例如马拉美就曾认为戏剧乃是一种无可救药的艺术，无论怎样的神奇手都难以挽回其失败的命运，他甚至还鼓吹要撇开"毫无用处的影子"——演员，主张直接进行"内心导演"和以诗歌为中心将各种艺术综合起来代替戏剧演出。正是在这种"戏剧观"的指导下，吕涅－波对现代导演和表演艺术以及培养演员一概兴趣不大，成为其进一步提高与发展的重大制约。安托万认为作品剧院的演出质量太低，演员缺少训练，演出往往随意拼凑。如此情形之下，吕涅－波先是放弃象征主义继而放弃整个戏剧就不足为怪了。在作品剧团的后期尤其是从1919年再度开张到1929年最终解散的这一期间，象征主义戏剧虽然仍然受到特殊的宠爱，但已经不再惟我独尊了。

必须承认，吕涅－波及其作品剧团对法国现代戏剧的发展有着巨大功绩。首先是在介绍外国剧作家与作品方面，他们在第一阶段大量上演了欧洲各国剧作，尤其是易

卜生、比昂逊、斯特林堡、霍普特曼、王尔德、果戈理等人的剧作，在第二阶段和一战结束剧团重新开张之后虽然重点有所不同，但仍然坚持不懈地介绍国外戏剧，既有欧洲各国的，也有亚洲的，如印度古典戏剧家迦梨陀娑的《沙恭达罗》和首陀罗迦的《小泥车》等都首次登上法国舞台。这在当时东西文化交流远不如今天便捷与频繁的年代里实在难能可贵。其次是在勇于扶植戏剧新人和进行各种戏剧实验方面，如于连、吉朗等许多名不见经传的法国剧作家都得到了吕涅－波的悉心关照，而受惠最大者莫过于克洛代尔。如果以一战为界，战前作品剧团上演的最为重要的剧作家为雅里，战后最有影响的则是克洛代尔。早在1912年和1914年，它就先后上演了克氏的《向马利亚报喜》和《人质》，第一个将这位日后被推崇为“20世纪上半期最伟大的法国剧作家”的剧作搬上了舞台，表明了吕涅－波过人的胆识与才能。再次，尽管作品剧团将重点放在突出剧本及其文学价值方面，在演出中竭力避免自然主义式的物质堆积，在一定程度上使得舞台出现了空荡与单调的景象，但客观上它却最早在不自觉中注意到在演出中综合运用多种成分，注意到将音乐、绘画、灯光甚至香水等与文学语言结合在一起，强调每一项成分的暗示功能，亦即在舞台上去努力实践“通灵论”，也正是这种理论上反对戏剧演出的物质性与实践上多种成分综合性的矛盾使得吕涅－波的演出比原先设想的更具戏剧性，为后来的实验戏剧提供了宝贵的经验。而其敢于向传统戏剧挑战的精神则为以后形形色色的戏剧革新运动树立了榜样，为现当代法国戏剧的进一步多样化开辟了道路。

最后必须指出的是，和富尔及其艺术剧团一样，吕涅－

波及其作品剧团始终不渝地抱着坚定的艺术信念和崇高的献身精神,从事着一项既无名更无利的工作。正如他于1923年所说的那样"戏剧比任何职业都更是一种牺牲",而这种为艺术事业勇于奉献的精神更是永远激励后世的一笔宝贵财富。

第三节 梅特林克

一 象征主义戏剧的大纛

比利时诗人、剧作家、散文家和昆虫学家梅特林克(Maurice Maeterlinck, 1862—1945)出生于根特一个世家,少年时求学于有着"比国作家摇篮"之美誉的圣特巴勒中学。1886年,他遵从父亲意愿前往巴黎学习法律,在那里结识了不少巴拿斯派诗人。七个月后他回国充任律师,但由于天性忧郁乖戾,喜爱梦幻,因而业余时间主要用于写诗作文,并于1889年先后出版了一本诗集(《暖房》)和一部剧本(《玛兰公主》)。《玛》剧发表之后,引来了一片喝彩之声,梅氏从此不仅走上了戏剧创作道路,而且很快成为正在黑暗中摸索的象征主义戏剧的一面大旗。1896年移居法国后,梅特林克一面从事剧本写作,一面进行哲学研究,还发表了不少哲理散文,讨论人生、命运、物质、精神等问题,很快成为法国文坛上一颗耀眼的明星。1911年他因在戏剧方面所取得的重要成就而荣获诺贝尔文学奖。然而,这位文学大师却对社会现实缺乏兴趣,甚至在历史关键时刻采取

不闻不问的超然立场，两战期间竟然跑到法国南方隐居起来，专心从事写作和园艺活动，研究花草昆虫。二战爆发后他索性移居美国南方佛罗里达，直到1947年战火彻底烟消云散之后才返回法国。两年之后，他以87岁高龄撒手人寰。

梅特林克步入文坛之际，正是印象派绘画与音乐、象征主义诗歌蓬勃发展之时。而在戏剧领域，安托万苦心经营的自由剧团开始被人厌弃，自然主义戏剧日渐失去活力和观众的支持，人们热切地企盼新一轮的革新，就连左拉也发出了如此感慨："我们的戏剧多么需要一位新人来使堕落的舞台面目一新，使舞台艺术得以新生啊！蹩脚的剧作家已经使一门艺术降格去迎合观众的简单需要了。"正是在这一背景之下，象征主义诗人们跃跃欲试，希望能在戏剧方面有所建树。然而，以富尔和吕涅－波为首的艺术剧团在很长一段时间内并没有能够立即取得预期的成功，在他们的节目单里，除了诗歌之外，几乎不存在名副其实的剧作。直到梅特林克出现后，象征主义诗人们的这一缺憾才得以弥补。可以说没有梅特林克，象征主义戏剧便无从谈起，法国戏剧就将呈现出别一种面貌。而从历史的角度看，梅氏剧作寓意丰富、清丽委婉和哀怨动人的风格不仅在当时独树一帜，就是在今天仍然散发着清纯独特的芬芳。

如上所述，象征主义诗人们与自然主义作家们相反，更为关注事物的抽象本质，反对描写事物的表象，主张挖掘隐藏其后的本质与真理。他们同时还认为，事物的真理既无法依靠逻辑推理来把握，更不可能被直接表达出来，只能依靠人们的直觉去感知，也只能通过象征的手法来间

接表示，因为象征本身源于作家的直觉，不是诉诸理智与逻辑，而是情感和心灵。而梅特林克本人的哲学思想恰在许多方面与此不谋而合，他认为宇宙由客观的物质世界和主观的精神世界所维系，包括可见世界与不可见世界、可见之人与不可见之心灵两大部分。对梅特林克来说，只有后者即不可见世界与不可见心灵这两项才是真实的。在可见世界里，充斥了各种客观外象，但它们充其量只能给人们带来"真实世界"的某些征兆，即使可见之人的行为与语言也仅仅具有一般意义而已。因此要把握世界及其真理，必须重视事物表象之后的不可见世界，以及人的表面行为之后深藏不露的心灵世界。换言之，可见世界只有与不可见世界合为一体，人的语言行为与心灵世界合二为一，亦即前者用以象征后者、预示后者时才有意义，而文学也只有达到这样的高度时才有价值。梅特林克表示："人生真正的意义，不是在我所感知的世界里，而存在于那个目所不见，耳所不闻，超乎感觉之外的神秘之国中。"他还认为，不可见世界将大量的征兆通过可见世界的外象传递给人的同时，心灵同样将其神秘的信息通过各种征兆传递给人，因此人本身常被可见世界的种种具有象征意义的外象所包围。然而，一方面由于这些外象与先兆往往鱼目混珠极其复杂难解，另一方面又由于人的悟性有限，因而往往会为接受者视而不见听而不闻，从而难以理解不可见世界的真正信息。梅特林克的这些不可知论和宿命论思想充满了神秘而又悲观的色彩，并在其戏剧创作中得到了相当鲜明的体现。

从上述观点出发，梅特林克将戏剧目的置于一个高不可及的地位，认为戏剧描写人类行为并不是为了反映

自然，而是为了让观众去努力把握到不可见世界的终极真理，而剧作家的主要任务便在于让观众通过表象去触及人类隐秘的心灵世界。因此，与自然主义偏重于眼前的琐碎的物质生活相比，无论是梅特林克还是其他象征主义作家，都避免描写社会现实问题，更不关心人物的生存环境，而是将眼光投向某种幻想中的过去，在抽象的时间与空间当中营造波德莱尔所谓的"人工天堂"。由于"终极真理"无法用普通的文字来表达，因而其主要手段便是梅氏所谓载有不可见世界之神秘信息的可见世界里的"外象符号"，亦即象征。基于此，对梅特林克来说，人物的对话和行动无关紧要，关键在于打破不同艺术形式乃至不同感觉的界限，寻找相互之间的感应。如同象征主义诗人追求"纯诗歌"的雕塑美和音乐美一样，梅氏戏剧更加追求将各种手段结合起来，以达到传达心灵真实的目的。他的下列表述无疑是对象征主义戏剧目的与手法的不可多得的注解："常常和必要的对白相伴出现的，几乎总有另外一个状似多余的对白；但是细察之下，后者却正是灵魂惟一能够聆听之物，因为只有在这里，灵魂才真正被触及。"他还认为，"细察之下，伟大的戏剧无不由三种因素所构成：其一，文词的华丽；其二，对于存在我们周围和心理的事物，即天性和情感所作的思考及热切的描绘；其三，笼罩整个作品，创造出适切的气氛，而成形自未知世界的构想；在其中漂荡着诗人所引发的生命和事物，统辖其上，审判且总领其命运的神秘。最后一项是最为重要的因素，我对此毫不怀疑。[1]只不过，他的剧作却因此变得

[1] 布罗凯特：《世界戏剧艺术欣赏—世界戏剧史》，中国戏剧出版社，1987年版，P.343。

十分神秘和费解。

二 戏剧创作

1889年，梅特林克的第一部剧本《玛兰公主》在布鲁塞尔《新社会》杂志上连载之后，立即引起法国象征主义大师马拉美的关注。在其授意之下，作家兼批评家米尔波在《费加罗报》上撰文评论，不无过誉地将梅特林克与莎翁相提并论，称《玛》剧为"当今最有才气、最不同凡响，也是最朴实的作品"、"一部永恒的杰作"，甚至认为它"与莎士比亚最优秀的剧本相比有过之而无不及"[1]。这一显然过誉的评价在很大程度上反映了象征主义诗人们为自己无法为艺术剧团提供像样的剧本而焦躁不安的心理，但客观上它不仅使梅特林克得以在巴黎文坛上立足，而且坚定了其在法国剧坛上进一步施展才华的心愿。果然，仅在1889—1896七年之内，他就先后发表了八部剧本，其中最重要的为《佩雷阿斯与梅丽桑德》。梅特林克相当恰切地自称这些作品为"木偶戏剧"，发表之后立即成为象征主义戏剧堡垒"艺术剧团"的追捧对象。

1891年8月27日，独幕剧《不速之客》由富尔等人组织艺术剧团在"现代剧院"内上演，导演为吕涅-波。这既是梅特林克的剧作首次被搬上舞台，也是第一部完整意义上的象征主义剧作登台亮相。由于它与《盲人》和《七公主》主题类似，因而这三部剧被统称为"死亡三部曲"。今天看来，三剧中同年稍晚上演的《盲人》更具代表性。它描写的

[1] 引自谭立德：《追求美与光明的奏鸣曲》，载《花的智慧》，漓江出版社，1977年版，P.2。

是一群盲人的故事，内容再简单不过：在某个海岛丛林里，一群盲人在黑夜里正坐等他们的领路人——教士回来，但怎么也听不见任何动静，孰不知教士就坐在他们中间，一动不动地靠在一棵橡树的树干上，原来他早已魂归西天。随着半夜钟声敲响，夜鸟开始在他们头上盘旋，狂风将树叶吹落了一地，海涛拍打崖石的声音也越来越猛，又冷又饿的盲人们始终听不到教士的声音，开始感到绝望与害怕……这时突然出现一条大狗，它拽着盲人来到已经僵硬的教士面前，盲人们用手在尸体上来回摸索，不禁悲从中来。空中又刮起了一阵狂风，大片大片的雪花开始飘落，莫名其妙的脚步声响起，更令他们胆战心惊。当脚步声在他们中间停下，盲姑娘问是谁时，场上却是一片寂静，惟有年岁最大的盲妪发出了"可怜可怜我们吧"的哀求之声以及孩子的伤心哭声……

《盲》剧和其他两部剧作一样，充满了死亡的凄冷情调，气氛灰暗神秘，令人绝望。盲人、黑暗、森林、阴风、雪花、落叶、树干，无不是梅特林克借以传达不可见世界信息的手段。它在巴黎上演时曾经导致反对与赞成的两派观众互相斗殴。当那条大狗从黑暗中突然窜上舞台时，竟冷不防地转身狂吠着欲向观众冲过去，演员不得不拼命把它拽住，早就忍耐不住的反对派乘机哄场，与支持者发生了一场不小的冲突。虽然《盲》剧首演事件的影响无法与《欧那尼》之战相提并论，它却标志象征主义终于结束了空有理论、缺乏剧作的局面。但是，直到1892年吕涅-波组织其"作品剧团"将梅特林克的《佩雷阿斯和梅利桑德》成功地搬上舞台，才真正标志象征主义取得了决定性胜利。左拉很快便承认自然主义已经走到尽头，需要象征主义这样的

新生力量取而代之。

1896年梅特林克告别了悲天悯人的"第一戏剧",进入以哲学伦理为主题的创作时期,即"第二戏剧"。由于受到新的社会主义学说影响,尤其是生活中遇到了红颜知己,他的心情不再那么阴郁,思想不再那么悲观,对待现实也不再全盘否定,作品中"死亡"逐渐退居次要位置,开始出现了灵魂的复苏和生命的希望。在1897到1911年的五年期间,他总共有五部剧作问世,包括《莫娜·伐娜》以及被认为"第二戏剧"代表作的《青鸟》。此剧出版不久就在莫斯科由斯坦尼斯拉夫斯基搬上舞台,获得极大成功,梅特林克一跃成为国际知名戏剧家。在这部戏里,梅氏通过狄狄和米狄两个小孩寻找青鸟的童话故事表现了人类寻求幸福的美好向上的主题。剧中"青鸟"既为幸福的象征,也是大自然神秘难测的代表。圣诞节前夕,樵夫的孩子狄狄和米狄应仙姑的要求,前去寻找青鸟以满足她那生病的孙女的愿望,在狗、猫、面包、水和火等的陪伴之下,他们先后来到回忆国、未来王国和森林里,虽然见到了青鸟,但它们不是变成红的黑的,就是死了飞了……可醒来之后才发现他们仍在自己的家中,而家中的斑鸠却变成了青鸟,邻家小女孩见了之后病就好了,最后这只青鸟也挣脱笼子飞走了。和梅氏的"第一戏剧"不同,《青》剧洋溢着乐观、希望和现实精神。它通过孩子们的寻找过程告诉人们,幸福不是存在于虚幻的世界里,而是就在每个人的身旁,关键在于人们如何去发现。正如剧中人表述:"世界上的幸福很多很多,超过了你所能设想的,但是,大部分人却视而不见。"从《盲人》的一片绝望到《青鸟》的相对乐观,梅特林克思想上的转变不可谓不大。《青》剧先后于1909年和1911年在伦

敦和巴黎演出，同样盛况空前。作为梅特林克最有影响的代表作，这部戏后来在世界各地广为上演，产生过相当大的影响。

三 《佩雷阿斯与梅丽桑德》

然而，真正标志着象征主义在戏剧舞台上站稳脚跟并形成其独特的整体表导演风格的却是梅特林克的一部《佩雷阿斯与梅丽桑德》。从文学文本角度看，该剧情节本身就具有高度象征意义：年迈的阿勒蒙德国王的外孙高洛在森林里打猎时，为追逐一只野兽迷了路，却意外地在一眼泉水旁发现了正在独自哭泣的梅丽桑德。然而她从何而来又为何流泪，梅丽桑德都守口如瓶。两人在森林里共同生活了半年之后，高洛征得国王允许，携妻回到王宫。然而，梅丽桑德却变得郁郁寡欢起来。表面上，她似乎与高洛同父异母的弟弟佩雷阿斯情投意合，但两人在一起时照样沉默忧伤。自从遗失高洛赠送的戒指之后，梅丽桑德越发闷闷不乐，即使与佩雷阿斯在一起也常常泪流满面。高洛对他俩的亲密行状难免狐疑，尽管没有捞着任何把柄，可对妻子的行为却越来越难以容忍。几天之后，当佩雷阿斯外出之前与梅丽桑德再次相约盲人泉时，高洛怒气冲冲地出现，他毫不留情地举剑刺向弟弟……不久，虚弱不堪的梅丽桑德在产下一女之后也离开了人世，临死之前她坚决否定与佩雷阿斯有任何不当之举。

作为象征主义的一部代表作，《佩》剧保持了法国传统戏剧一贯的简单明快特点，但梅特林克的处理手法显然与自然主义剧作有着天壤之别。十分显然，这样一则完全出

自于想像的虚构故事，主题上与社会现实毫无关联，描写上没有任何具体的生活细节，结构上也没有运用系结与解结、高潮与悬念等手法。对梅特林克来说，具体的现实生活只是表象，剧本却要透过表层故事来揭示隐藏其后的思想和情感，因而注重的只是神秘莫测的人物、场面与气氛。佩雷阿斯与梅丽桑德的不幸爱情所具有的意义远远超越了当事人，涉及到任何时期任何社会的一切男女。通过他俩的悲剧，剧作家要探讨的乃是人类命运。剧本主题实际上就是人的生（梅丽桑德的早产女儿）老（国王已经到了风烛残年）病（国王）死（两位主人公），当然更少不了对爱的思考。只不过，由于故事近乎荒唐，主题便显得扑朔迷离，难以捉摸。剧中无论是人物的行动还是情节的发展都缺乏逻辑与真实，一切都笼罩在浓密的神秘氛围之中。

首先，从时间与空间的角度看，梅特林克为其人物设计了一个充满敌意与不测的环境。不知年代与国度的宫殿城堡古老而又阴暗，门坎无论怎么冲刷也难以洗净；城堡本身就建造在洞穴之上，深渊里发出的死亡臭味毒化着周围空气；海边山洞外表壮美，里面却是漆黑可怕，却有三个穷老头眠于其中；不见阳光的古老森林和泉水也无不朦胧阴森，在这里，高洛糊里糊涂地迷路，莫名其妙地从马上坠落，而梅丽桑德每当来到泉边，王冠、戒指都会掉落，佩雷阿斯则在此送了性命；此外，小伊尼奥在城堡一平台上搬动那块“比整个房子还要重”的石头时竟会听见小绵羊在哭泣！……时间同样具有不可思议之处：当梅丽桑德与佩雷阿斯在“盲人泉”相会时，无意中将戒指掉落在泉水之中，恰在此时传来敲响十二点的钟声。凑巧的是，正在林间打猎的高洛就在同时坠马受伤。

其次，在这一片神秘气氛包围之中的人物及其行动更加令人费解。全剧人物不多，可梅特林克也只是粗略地交代了他们相互之间的关系，一些通常的基本要素如年龄、外貌、性格特征等均付之阙如。由于时空抽象，背景模糊，再加上人物行动突兀，动机不明，因而剧情越加显得缺乏逻辑，匪夷所思。梅丽桑德除了身世之谜外，其言谈、举止与性情无不充满怪异。她与佩雷阿斯似乎是一见钟情，但全剧没有一句激情洋溢的台词，更多是双双默然落泪的情景。两人第一次交谈的话题竟是阴沉的大海、大雾、风暴和沉船，且很快陷入了沉默，话语之中的破折号之多极其醒目。第三幕中终于见到他俩同在一间房里，但冷漠相对，并没有卿卿我我的情景。梅丽桑德在黑暗之中纺线，高洛前妻儿子小伊尼奥一进门后她便啜泣起来，说出的竟是连佩雷阿斯都听不懂的梦话。等高洛出现之后，小孩拿灯照向他们时，发现两人竟都在哭泣！另一个深夜，当两人再次相会时，小伊尼奥发现他们不说也不动，只是背靠着墙站着，眼睛瞅着灯……

总之，从森林到城堡、从泉水到洞穴，从灯光到钟声，从戒指到头发，全剧可谓自始至终充满了神秘的象征意象。至于人物，尽管都来自宫廷上层，布罗凯特认为这一身份并无多大重要，因为与其特性以及情节没有必然联系，然而我们认为它至少有两大功能，即强化剧情的神秘性质和突出剧本的主题。就前者而言，一是因为宫廷在当今时代大都已经成为过去，二是因为在西方传说中城堡历来笼罩在神秘的氛围之中。至于后者，贵者如王室成员都难以逃脱命运的摆布，更何况芸芸众生？！而这一主题实际上便是梅氏“第一戏剧”的人的存在与死亡这一中心主题的再

现。透过梅丽桑德与佩雷阿斯两人之间的不幸故事，我们无疑瞥见到梅特林克对人生所持的悲观情绪，而上述一系列象征手段的意义也就此得到了彰显。

1896年此剧上演时，吕涅－波亲自执导并在剧中担任高洛一角，他动用一切手法渲染神秘气氛，获得了极大的成功。自从被音乐大师德彪西谱成歌剧之后，《佩雷阿斯与梅丽桑德》如今已经成为一部家喻户晓的名剧。

第2章

导演的崛起

虽然法国现代戏剧源于19世纪末，但其真正的兴盛还得等待将近三十个年头。无论是自由剧团还是艺术剧团抑或作品剧团，其种种革新尝试均局限于狭小的知识界范围，既没有能够在戏剧界掀起多大浪潮，更没有对普通观众产生广泛影响。作为法国戏剧创造的中心，巴黎舞台上一切依旧，林荫道戏剧甚至梅开二度，再次出现了一个空前的"黄金时代"。如此情形之下，改革和复兴法国戏剧的重任便落在了安托万、福尔和吕涅－波等的后继者肩上，而首先挺身响应前人的召唤并承担起这一艰巨的历史使命的正是科波。正是由于有了科波及其弟子们的共同努力，现代法国戏剧才终于露出生机，渐渐走向繁荣。

科波最初从事文学活动，可另一只眼睛却始终紧盯着舞台。在前人无力遏制巴黎戏剧颓废堕落的严峻形势面前，他终于勇敢地冲锋上阵。在对百病丛生的法国戏剧作了一番细致入微的诊断之后，科波立志要以莎士比亚为榜样来实施伟大的复兴事业，恢复戏剧既质朴又高贵的品

质。与安托万不同的是，科波并不满足于散兵游勇式的临时出击，而是决心建立一个稳固的阵地从长计议，与商业戏剧作一场长期不懈的斗争。他以“建立真正的法国优秀剧目”为目标，努力将其基地建成一座未来新戏剧的“大教堂”，同时又言传身教，培养了一大批具有敬业忘我精神的新一代戏剧家。作为“法国戏剧复兴运动的创始人”，科波不仅生前就享有无比崇高的威望，而且身后对整个20世纪的法国戏剧也发挥了广泛持久的影响。正如他的得意门生、著名导演茹威早在1949年写的那样：“今天，所有从事戏剧的人都在一定程度上从他那里受过教益……连与其剧目距离最远的演出都无不源自于他……”[1]半个多世纪之后的今天，这一评价仍不失其公允。

在科波领导的这项宏伟的戏剧革新事业中，由杜兰、茹威、巴蒂和庇托耶夫组成的“四人联盟”(又译“四人卡特尔”，Le Cartel)发挥了不可代替的巨大作用。他们当中，杜兰和茹威两人均与科波有着密切的师生与同志关系。杜兰在与科波分道扬镳之后，同样建立了属于自己的稳固实验基地——“工间剧院”。茹威与科波的合作时间相对较长，受其影响也更深，因此在戏剧革新方面更具个性，成就也更大。作为一名戏剧艺术通才，他不仅是位出色的导演和演员，同时也是一位技压群芳的舞台设计师，其才能早在与科波合作时就得到充分施展，在其独当一面之后更是发挥得淋漓尽致。“四人联盟”中，无疑数巴蒂思想最为激进与超前，很早就既不承认剧作家至高无上的地位，更不甘心充当剧本的简单阐释者，其追求更接近于同时代阿尔托

[1] 引自《欧洲戏剧》第9期，法国奥德翁剧院院刊，1986年1月，P.6

所鼓吹的"残酷戏剧"。第四位庇托耶夫则在两战期间的法国戏剧史上占据着特殊的位置，原因当然不在于他来自遥远的俄罗斯，而在于他在介绍外国现代戏剧和扶持法国新人新作方面功不可没。

需要指出的是，"四人联盟"实际上只是一个十分松散的组织，四位戏剧家联手的主要目的在于捍卫戏剧艺术的尊严与各自的权利，在与商业戏剧进行的共同斗争中互相提供道义上和票房上的支持，而在具体的剧团运作与艺术追求方面，各自仍然保留着高度的独立，既无共同的组织纲领，更无具体的合作计划，与同一时期文学史上的超现实主义之类的组织大相径庭。然而，为了方便起见，我们还是照惯例将他们置于同一章之下。

第一节 科 波

一 老鸽巢与新戏剧

科波(Jacques Copeau，1879—1949)出生在一个厂主家庭，但却没有子承父业，走的是一条截然相反的路。他从小酷爱戏剧，自称"打爱生活时起就爱上了戏剧"，12岁时就曾登台表演，17岁中学毕业时则有处女作被搬上了学校舞台。虽然科波踏进社会后没有立即投身于戏剧，但目光从未远离舞台。他最初在巴黎一家画廊担任经理时，喜与一批经常为舞台制作布景的新潮画家来往，还结交了不少演艺界朋友。1907年他出任《大杂志》戏剧栏主编，两年之后

又与大文豪纪德等人创办《新法兰西杂志》[1]并担负起社长重职，对戏剧现状的关注更是与日俱增。面对弊病丛生的巴黎剧坛，科波痛心疾首，深感改革乃是惟一出路。在安托万、吕涅－波等人先后以失败告终之后，他于1913年毅然辞职，亲自创办并经营"老鸽巢剧院（Théâtre du Vieux Colombier）"，从此揭开了法国戏剧史上具有划时代意义的新篇章。

早在被卢歇[2]指定担任《大杂志》戏剧主编之时，科波就冷峻地对巴黎剧坛现状作了全面审视与批判。1913年9月，他发表了著名的《论革新戏剧》一文，系统地剖析了法国舞台并提出了一系列革新主张，其思想之深刻、言辞之激烈、结论之果断都达到了前所未有的程度。他认为，法国戏剧实际上已是一具僵尸，症状无处不见。首先，剧作家们已经沉沦为"神怪们"的奴隶，在炮制剧本时本末倒置，而将追求真理的本质弃之如敝屣。他们惟明星马首是瞻，不惜削足适履，虽在编剧技巧上娴熟老道，可在内容上却充满了虚假和欺骗，大大损害了戏剧的高贵与尊严。其次，本应为剧本服务的演员们反客为主，在舞台上颐指气使，关心个人成败得失远甚于一剧之本，演出时往往大量塞进私货。这种个人自我炫耀不仅有损于演出的统一性，更有损于剧作的完整性，有时甚至破坏了原作的精神，大大降低了艺术质量。对造成这些恶果的原因科波进行了犀利的分析，认为甚嚣尘上的"产业化"或"商业化"的主张乃是罪魁祸首。剧院经理们为了追求营

[1] 即La Nouvelle Revue Française，简称NRF。

[2] Jacques Rouché（1862—1957），法国戏剧家，曾任巴黎歌剧院院长，导演过许多歌剧作品，著有《现代戏剧艺术》（1910）。

业收入和商业利润，只顾以大牌明星和庸俗剧本来招揽那些毫无艺术趣味的资产阶级新贵，结果只能是给戏剧艺术带来损害，久而久之便走上了一条恶性循环的不归之路。科波正是基于对法国戏剧现状的这一清晰深刻的认识，同时又在各国戏剧革新家如阿庇亚、克雷、莱因哈特，尤其是斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德等人的影响之下，横下一条心辞去已经享誉巴黎的《NRF》社长重任，来到塞纳河左岸创建"老鸽巢剧院"，义无反顾地投入了一场伟大的"戏剧复兴"事业之中。

1913年10月22日，"老鸽巢"正式开张，科波的戏剧冒险之舟就此起航。尽管科波对自由剧团等不无敬意，但他对安托万等前人的做法持有不少保留。他立志要"在崭新的基础上建立一种新戏剧"，既有别于粗糙繁琐的自然主义，又有别于神秘莫测的象征主义。科波向往的是莎士比亚时代那种简单而又富于创造精神的真正艺术，志在恢复戏剧的质朴、自然、高贵与尊严，最终使"老鸽巢"成为一座"新戏剧"的"未来大教堂"。在题为《导演的诚意》的演讲中，他详尽地阐述了这座"大教堂"与众不同之处，即：一不追求"文人戏剧"，要以通俗易懂的大众戏剧形式来介绍"一目了然的简单事物"；二不追求时髦的"先锋"戏剧，因为历史的经验表明搞这类戏的人往往私心太重，"太多的人从筑街垒开始，却以人内阁告终"；三不追求"革命戏剧"，因为戏剧是一门艺术而不是政治[1]。在老鸽巢剧院那张著名的海报上，科波郑重地呼吁"青年人起来反对商人戏剧的一切可耻行径，挺身捍卫新的戏剧艺术最为自由、

[1] 参见苏雷：《戏剧五十年》，法国SEDES出版社，1969年版，P.9。

最为诚恳的表达”，呼吁“知识观众起来维护对法国和外国的古典杰作的尊崇（这些杰作将成为剧院的基本剧目）”，呼吁“所有的人起来支持这一将以低廉的票价、广泛的剧目、表演和导演的质量屹立于世的剧院”。三条互文性的号召显然总体地反映了科波的新追求。

“新戏剧”无论是在剧目、演员、观众方面，还是在舞台、导演方法等方面都与旧戏剧截然不同。其一，科波注重的是“复兴古典戏剧”，希冀通过上演戏剧大师的经典之作来恢复戏剧的尊严与高贵。因此，古典剧作在老鸽巢剧院的剧目中占据首位。在第一个演出季中，科波总共导演了15部戏，除了少数新人新作之外，大多为莫里哀、莎士比亚等大师的作品。而以海伍德[1]《为仁慈所戕害的女人》一剧来开张首演，则表明科波对伊丽莎白时期戏剧给予了高度重视，同时也是为其系列莎剧演出作准备。果然，此后不久的《第十二夜》轰动了巴黎，被认为是法国莎剧演出史上一件盛事，剧院也因此名声大振。科波又是一个文本至上主义者，坚持认为导演必须忠贞不贰地为剧作家和剧本服务，导演的根本任务就是让观众能够“听到”剧本。因此，导演不能越俎代庖，不能为所欲为，演员也不能掩盖人物，舞台技巧更不能淹没台词……这一切在我们今天看来未免偏激甚至滞后，但在当时却不失为拯救戏剧危机的一帖良药，一方面可以唤起剧作家的良知与信心，另一方面借以吸引新人加盟。

其二，“新戏剧”还必须有一支新的演员队伍以及新的表演方法。科波立志要恢复演员的正常地位，既不是目空

[1] Thomas Heywood(1570—1641)，英国剧作家，写有二百多部剧本。

一切的“明星神怪”，也不是受人蔑视的“灰姑娘”，而是为艺术献身的戏剧家。“老鸽巢”的演员们均是抱着振兴戏剧的目的而来，既不追求私利也不在乎名誉，相互之间精诚合作，共同克服困难。剧院资金短缺，报酬很低，十来个演员“都是以令人难以置信的无私精神”[1]来到了科波麾下。科波对他们的要求是，首先必须绝对尊重剧本、服从剧作家，“不得随心所欲地改变剧本，而必须与剧本的创作者合为一体”。其次，演员必须服从导演，在其指导下以简洁、风格化的表演去再现人物。由于剧本的生命在于表演，因此演员应该熟练掌握各种表演技巧，必须多专多能，各种风格的表演都得胜任自如，而不是像林荫道剧院的演员那样局限在某一种角色。为此，科波从莫里哀那里受到启发，经常组织演员们进行大量的意大利假面喜剧训练。虽然他不是科班出身，却能身体力行，既与演员一同登台，又与他们一起参加训练。正是在科波的表率作用下，“老鸽巢”的演员们始终激情洋溢，分外敬业。

其三，“新戏剧”的导演也同样不同以往。既然一切为剧本服务，就必须反对舞台上种种华而不实的手段，必须废除布景、道具和其他机械装置。科波反对制造幻觉，主张回归“质朴”。他明确表示：“导演不是布景，而是语言、姿势、动作、沉默；同时也是姿态和语调的质量以及空间的使用。”如果说老鸽巢剧院的早期演出还具有强烈的视觉效果的话，那么第二次开张之后的节目就更多地采用了以少胜多的暗示、简约手法，如《第十二夜》中，在由各种几何形平台组成的演区里，科波仅在周围墙上挂几块幕布，简单

[1] 引自苏雷：《戏剧五十年》，P.10。

的布景充满寓意性的诗意，如以花瓶表示乡村，以一棵树代表整个森林等。1914年5月，剧院因一战爆发而被迫关闭。三年后科波又受总统委托率领团前往纽约传播法国戏剧文化，同时在表导演各方面进行实验，取得了丰富的舞台实践经验[1]。1920年，老鸽巢剧院重新开张，科波热情不减当年，指定茹威根据在纽约加里克剧院的实验经验，将剧院内部改建成伊丽莎白时代的"伸出式"样式，多演区多功能的"露天式"舞台上没有台唇和前幕、也没有脚灯，两侧墙上光秃无物，变化无穷的灯光则被置放在观众席后。后台上搭起了高台，台下可根据需要变成诸如卧所或秘室之类的场所，两侧皆有台阶和回廊，右侧还多了一个门道。和莎士比亚时代一样，观众与演出又重新融合在一起。总之，整修后的"老鸽巢"简直经历了一场脱胎换骨，实现了科波在《论革新戏剧》中表达的愿望："让其它花里胡哨的东西消失吧，对新作品而言，留给我们一个光秃的舞台就行！"从重新开张到1924年最终关闭的四个半演出季期间，老鸽巢剧院上演的剧目极其广泛，古典的、浪漫的、写实的、象征的无所不有。而1920年上演的维德拉克的《坚忍号邮船》和梅里美的《圣体马车》则被视为科波战后两部导演创作代表作。

其四，"新戏剧"毫无疑问地需要新观众。巴黎商业剧院大多建立在塞纳河右岸，豪华奢侈的场面为的是吸引衣冠楚楚的富有观众。而位于左岸的老鸽巢剧院只有一个光秃的舞台，规模不到四百个座位，紧邻的则是大学生聚集

[1] 两年当中，除了科波在各地进行演讲宣传之外，剧团在纽约加立克(Carrick)剧院共上演了四十四部戏一百个场次，基本上保持了剧团的原先风格。

的拉丁区，无论从哪方面来看都与牟利无缘。为了能够吸引那些代表了戏剧未来却囊中羞涩的青年观众。科波经过严密计算，制定出全巴黎最为低廉的票价。当然，廉价并不意味着质量粗劣和迁就观众。科波要求培养"对严谨、充实和有活力的艺术极为敏感"的观众，必须具有能够欣赏严肃戏剧的高品味。据他回忆，最初的观众对"老鸽巢"的演出风格并不理解，反应比较冷淡，但他并没有灰心丧气。他写道："我们的任务便将是（向观众）揭示一门他所陌生的艺术，将其从习惯中拔将出来，把他们组织起来，燃烧起他们的热情，或者说把他们创造出来，然后再把他们犹如财富一般传给接替我们的人。"[1]为了培养观众，科波还专门设立了"老鸽巢剧院之友"协会，密切了剧院与观众的联系，从而扩大了剧院的影响。不过，由于科波的戏剧革新没有得到广泛的理解，再加上时局不稳，因而老鸽巢剧院总体上在吸引观众方面并没有取得惊人成绩，然而其重视观众的精神却得到了代代相传，为二战之后的法国戏剧大众化运动奠定了坚实的基础。

二　教育兴戏

除了创办剧院以复兴戏剧的伟大功绩之外，科波还极其重视戏剧教育并取得了巨大成就。在某种程度上可以说，正是由于培养了一大批人才，科波的思想才得以对战后法国戏剧产生深远的影响。

科波几乎在建院的同时就想到了办学，自称创立"学

[1]　科波：《老鸽巢剧院回忆录》，法国新拉丁出版社，1931年版，P.24。

校与从事戏剧是同一种思想，它们是同时产生的"，认为办学与办剧院同等重要，就如办工业必须有实验室的道理一样："如果艺术不以学校原则为支撑的话，那么它就会枯竭或发狂。尽管这些原则会造成一些伤害，但它们会给人们以支持和激励。学校或实验室对剧院来说是不可或缺的，因为它既是艺术又是产业，而作为艺术，它的材料和工具是人，因而任务在于改造人"[1]，革新戏剧首先得革新人，这也就离不开学校与教育。在"老鸽巢"开张之前，科波曾将剧团带到巴黎远郊利蒙乡村，进行为期两个多月的剧本研究和形体训练。此举无疑可被视为科波戏剧教育的第一次尝试。而一旦剧院开张之后，科波对办学之事更是念念不忘。他与另一名成员一起酝酿筹备，即使在访美期间都没有中断，返法之后，他办学的热情甚至高于经营剧院。因此，剧院重新开张之后不久，由剧作家罗曼[2]任校长的"老鸽巢戏剧职业学校"便正式诞生，招收了十来名青少年加以全面培养。科波不仅重视学生的形体与表演技巧的训练，更关心他们在文化和道德人格方面的修养，为此请来了德艺双馨的各路专家任教。意大利杂技世家子弟弗拉特里尼兄弟训练杂技技巧和即兴表演的能力，茹威讲授舞台设计，罗曼讲授文学和编剧，他本人则亲自主讲戏剧理论。《NRF》杂志社的精英们成了中坚力量，蒂波代主讲了6次"艺术与评论专业"讲座，雅克·里维耶作了4堂"人类心灵研究之进展"讲座，纪德就"小说艺术"主讲了4课，诗人瓦雷里则以"19世纪的纯诗歌"为题作了6次讲座……

[1] 科波：《老鸽巢剧院回忆录》，P.90。

[2] Jules Romains（1885—1972），法国现代小说家和剧作家，剧作《科诺克医生》为其赢得了广泛的声誉。

学校的宗旨是“培养演员、剧作家和技术专家”于一体的戏剧通才，所以还设置了灯光、布景、服装、面具、木工等各种工作室。科波对学生修养的重视程度以及将学校教育与社会现实及科技发展结合之紧密由此可见一斑。

科波有着一整套教育思想与原则。在第二期《老鸽巢剧院杂志》上，他曾撰文系统阐述了这些原则，认为学校必须首先培养演员的谦逊敬业精神，任何演员都要虚怀若谷地研究艺术，依靠勤奋来发挥自身的潜力，不能依仗什么灵感，天赋只有通过努力才能充分发挥出来。其次，学校要让演员明白自己肩负着神圣使命，犹如宗教仪式中的祭司一般。要做到不辱使命，演员就不能满足于做一个艺匠，他必须具备坚实深厚的文化修养，尤其是对经典作品的高度敏感与高雅趣味。其三，演员必须具有高尚的人格与灵魂。在科波眼里，一个真正的演员必须拥有崇高的道德品质，应该集真善美于一身。因此，完满的人格胜于表演技巧。总之，科波对演员的要求极其严格，几乎到了苛求的程度。由于他的上述教育原则以及在施教过程中的一些做法近乎独断，因而难免招人非议，有人甚至给他带上“清教徒”或“冉森主义信徒”的帽子。

由于办学人员之间出现认识分歧等种种原因，戏剧职业学校只存在了一年左右，但科波对教育的重视并不因此中断，其教育思想更是无处不在。这是因为其戏剧教育方针更多地呈现出开放和多元的状态。即使在戏剧学校，除了形体演技类的专业课程只允许正式学生参加之外，其它理论课均为“开放讲座”，对听课对象不作严格限制。无论是在巴黎还是在纽约，科波都利用各种机会宣传自己的戏剧思想，尤其喜欢为大学生举办讲座，因而其戏剧观点得

以广泛传播。1925—1929年，隐退后的科波还继续运用各种方式来进行演员训练和戏剧实验。这段岁月无疑也可视为戏剧学校之延续。此外，与"戏剧职业学校"相比，科波的乡村戏剧教育活动无疑更为开放，除了与弟子们互教互学，他还虚心向民间艺术学习。

正由于科波热心于教育事业，因而在这方面取得的成就也更为显著。有人曾经做过统计，二战之后法国所有重要青年戏剧团体的领袖没有一位不是来自于科波的学校。而60年代的许多实验剧团如"太阳剧社"等对演员训练尤其是即兴表演方法的重视也直接继承自科波的教育思想。科波对现代法国戏剧的贡献与影响之巨大应该说无可匹敌。

三 科波一伙

1924年，科波突然撒手老鸽巢剧院，离开巴黎"隐退"到外省勃艮第，其中原委至今仍不甚明了。他自己的解释是因为剧院经营出现了严重困难，但人们更倾向于认为是他自身出现了某种信仰危机。因为"老鸽巢"重新开张之后始终没有重现过昔日的辉煌，再加上得力弟子杜兰和茹威先后跳槽自创剧团，剧院实力大为减弱，演出质量有所下降，观众锐减，最终导致科波对继续戏剧改革的决心发生动摇，他在老鸽巢剧院前后共约五年的创业生涯就此宣告结束。

然而，科波并非只身一人离开巴黎，随他一同前往勃艮第乡村的弟子们最初高达30多人，最少时也有十多人，他们于1925年组成一个剧团，当地村民们称之为"科波剧

团"。四年之后，科波与弟子们各奔东西，原先九名成员与另外六名新人重新组建了"十五人剧团"。因此，科波的戏剧复兴事业不仅没有中断，反而在外省发扬光大，这对战后展开的法国戏剧外省化运动有着直接而又重大的意义。众所周知，法国为西欧各国中集权主义最为严重的国家，几百年的传统使得巴黎成为法国独一无二的超级政治、经济和文化中心。就戏剧而言，巴黎剧院林立，演员众多，外省无一城市能望其项背。外省的剧院只不过是巴黎演员偶露风光的场所，那里的演员无不怀着难以化解的"巴黎情结"，那里的剧团更无不做着"晋京上演"的美梦。总之，与一片繁华热闹的巴黎相比，外省简直就是一片沙漠，"巴黎以外没有生路"的说法也几乎成为一个不争的事实。孰料这一传统却由于科波的隐退而被打破。

科波来到勃艮第乡村佩尔南－维尔吉莱斯（Pernand－Vergelesses）之后，开始对老鸽巢剧院的革新实践进行反省，得出戏剧应该走出巴黎、走出左岸知识分子的狭小圈子，真正面向大众，尤其是面向过着"贫困而又伟大的生活"的外省广大乡村民众的结论。为了实现"让戏剧触及所有大众"的理想，包括科波侄子圣－德尼、弟子尚塞莱等在内的"科波剧团"一如既往地将重点放在培养演员的献身艺术的道德人格方面。他们创办学校，十分注重演员的文化修养和技能练习，每天进行击剑、舞蹈、体操以及即兴表演等训练。但他们最大的贡献在于使戏剧恢复了与大众的天然联系。多年来，他们在科波的领导下，过着飘泊无定的流动生活，活跃于勃艮第的每个村庄，积极参加各个乡村的节庆活动，每到一处便与村民打成一片，与之同娱乐共欢庆，使戏剧真正恢复了中世纪乃至古希腊时期那种宗教般的

精神。这些活动中最有影响的为1925年11月15日与圣乔治夜村村民们一起进行的以“庆祝葡萄与酒”为题的活动。演员们以即兴表演方式表现村民生活，整个夜晚全村都沉浸在热烈融洽的节日气氛之中。观众与演员之间真正建立了一种沟通，出现了科波所期望那种新颖而又古老的观演关系。这次活动被看作是先于阿尔托理论的第一次现代意义上的“酒神仪式”，在整个现代戏剧上都占据着重要地位，而这种与民同乐、即兴创造的方式日后成为“科波剧团”最为喜爱的一种方式。与“科波剧团”相比，“十五人剧团”的活动范围更广，除了最初短暂租用过“老鸽巢”之外，更多的时候则是走出国门，先后在瑞士、比利时、荷兰和英国等地巡回演出，到处大获成功。可惜回国之后他们只勉强维持了一年，因经费拮据被迫解散。

30年代初，科波谋求法兰西喜剧院院长一职未果，于是在国内外各地讲学和导戏。1932年，他应邀到比利时布鲁塞尔国立戏剧学院讲课。不久又应佛罗伦萨市邀请为“五月大节”执导《圣特乌利瓦》，此剧标志了其戏剧探索进入了一个新阶段，也是他梦寐以求的大众戏剧理想的又一次体现。科波将这出中世纪托斯卡纳神秘剧的演出安排在圣克罗齐修道院露天庭院里，而原“十五人剧团”布景师马萨克[1]设计的众多演区虽有主次之分，但均十分朴实，观众们则相围而坐。演出时还有歌队和乐队相伴，观众与演员之间真正有了直接的接触，因此演出取得了极大成功。科波通过此次导演，不仅对戏剧空间而且对整体戏剧艺术都有了崭新认识。他在给友人的一封信中写道：“佛罗伦萨

[1] André Barsacq(1909—1973)，法国现代导演与舞美设计师，曾经跟杜兰等人多次合作，颇有成就。

不只是一场巨大胜利，也是一次重大经历。我从中第一次实现了我所期望做到的事。现在，我难以想像仍在三堵墙里工作。"[1]他甚至看到了"天主教戏剧的新生"。自此，大众戏剧又与神圣戏剧划起了等号。1943年7月，科波在建筑式样与修道院类似的波奈福利院庭院里导演了他本人根据中世纪剧本改编的《金面包奇迹》，几乎是佛城演出的再版。科波对这次演出感到前所未有的满足，他写道："我觉得这是神圣庆典之样板，也是我们20多年来所作一切之最高成就……"科波甚至把自己以往在老鸽巢剧院的戏剧革新工作都一笔抹煞，认为那些只不过是一些小打小闹，他表示："我认为自己只导了两部戏：佛罗伦萨和波奈。"这在表面上似乎是一种自我否定甚至是自相矛盾，但如果认真总结，可以发现科波的戏剧实践前后实际一脉相承。

1941年，科波发表了《大众戏剧》一书，将戏剧的振兴与民族的兴旺联系在一起，指出戏剧与民族两者相辅相成。戏剧的繁荣离不开国家的扶持，而戏剧则通过给予人们希望和帮助人的发展来促使民族进步。他还提出了众多有关戏剧外省化、国家资助戏剧学校与青年剧团、如何在乡村举行戏剧演出、实行低廉票价制度、广泛开展露天演出和举办艺术节等具体建议。值得指出的是，科波的这些"大众戏剧"的观点既是自身实践的总结，又是对罗兰与吉米耶等人倡导的"人民戏剧"的呼应，且在战后得到了光大，从而形成一股时代潮流，而最为杰出的代表则是阿维尼翁戏剧节的创始人维拉尔。

[1] 引自波尔加：《五大导演》，费尔南·拉诺尔出版社，1963年版，P.49。

纵观科波的戏剧历程，人们发现一个十分有趣的现象，那便是科波最初提倡复兴古典戏剧文学，中期鼓吹建立大众戏剧，结果到了后期却创造出一种多少与其意愿相违背的整体戏剧。但恰恰因为这样，他在法国现代戏剧史上才占据着举足轻重的地位。可以说，在很大程度上他比阿尔托更全面、更具体、更实在地影响了法国戏剧。没有科波，自然仍会有法国当代戏剧，但肯定将是另外一番景象。正如纪德所说的那样："他把自己的名字深深地铭刻在了戏剧史上，而法国戏剧自从其光荣的努力以来再也不是原先的那个样子了。"[1]

第二节 杜 兰

一 从外省到巴黎

杜兰(Charles Dullin，1885—1949)出生于阿尔卑斯山区的萨沃依省，自幼富于想像，行为无拘无束，甚至显得有些神经质。由于家境贫寒，他没有读完小学就辍学外出，只身跑到里昂闯荡，一边打工糊口，一边学习表演。

1904年，杜兰独自北上巴黎，迈出了人生与艺术道路上至关紧要的一步。他身上具有山里人特有的顽强精神和生存能力，先是在一些聚会上朗诵诗歌和简单表演，后受雇于一些小剧团在商业剧院里演情节剧，直到6年之后命

[1] 引自《雅克·科波》序言，法国国家图书馆，1963年版，P.8。

运才渐渐有所好转。1911年,他经卢歇介绍结识了正在筹建老鸽巢剧院的科波,应邀出演《卡拉马佐夫兄弟》中的斯美尔佳科夫。由于他出色的表演,这出戏大获成功,而他一鸣惊人,成了"老鸽巢"的顶梁柱。更重要的是,通过这次合作,杜兰找到了一位志同道合的伙伴,并且有了明确的戏剧革新方向与具体手段。他和茹威一起很快就成为科波的得力助手,并以高超的表演才能为"老鸽巢"吸引了大批观众,由他主演阿巴贡的莫里哀喜剧《吝啬鬼》几次使剧院起死回生。然而,他与科波的合作却没能持续长久。一战爆发后,他穿上戎装奔赴前线,但仍与科波频繁通信,保持着密切的交流。然而在1917年退役之后,他虽然立即赶往纽约与科波会合,但已经越来越难与之合拍,他对科波过分崇尚古典剧作和冷峻的演出风格难以认同,两年之后终于在即将回国之际与之分道扬镳。不过,正如大多数评论家所指出的那样,他们分手的主要原因并不在于观念或方法上的差异,而在于杜兰艺术上已经完全成熟,不再愿意受到任何方面的束缚。此外,两人性格都过于刚毅,不易相处。但无论实情如何,对于法国戏剧事业本身来说,两人分手并非完全不幸。

1921年,杜兰在巴黎组建了一个小剧团,取名为"工间剧团(Le Théâtre de l'Atelier)",最初并无固定场所,次年方在蒙马特高地一家简陋剧院里安营扎寨。从1922年到1938年,杜兰始终以巨大的热情进行着一场崇高的戏剧革新与教育事业,为法国现代戏剧的发展作出了巨大贡献。

二　戏剧工间

和科波不同的是,杜兰并非戏剧理论家,因而没有留

下什么皇皇巨著，但仅有的一部《演员笔记》和大量的舞台实践表明，他不愧为一位对戏剧本质与实践有着深刻认识与见解的大家。杜兰对其时法国舞台极为不满，将之比做“一艘没有指南针、没有船舵、任风飘荡的失控巨船，其腐烂的船壳上贴满了五颜六色的广告……”，认为必须以戏剧之外的手段来加以诊治。因此，他很早就多方寻找与探索，先后在安托万领导的奥德翁剧院、卢歇的“艺术剧院”和科波的“老鸽巢”里直接投身于改革实践，获得大量的宝贵经验。而他将剧团取名为“工间”更表明了继承前人这项伟大事业的决心和脚踏实地的干劲。在其剧院刊物《通信》里，杜兰对“戏剧工间”的宗旨作了如此表述：与“林荫大道商业戏剧”斗，与明星制演出斗，与滥用舞美技术斗，甚至与不合理的税制斗……

杜兰认为，各种商业戏剧样式、尤其是明星制乃是严重阻碍戏剧健康发展的头号大敌。由于他本人有过在这类剧院表演情节剧的经历，对其危害有着更为深切的了解，因此发誓要与之斗争到底。为了艺术的尊严与纯洁，杜兰选择了相对偏僻的蒙马特高地上一家废弃的破旧剧院，入驻后也没有怎么装修，只是去掉了脚灯和扩大了台口而已。在十多年的时间里，杜兰一贯追求纯朴清新，始终保持高风亮节，绝不与林荫道戏剧同流合污。由于坚决抵制惟利是图，再加上实验不断，因此戏剧工间十分贫困。无论在创业之初还是在名闻遐迩之后，杜兰一直都是在经费极度紧张的条件下从事戏剧。可实际上，杜兰要依靠演出赚钱可谓易如反掌。在1928—1929年的演出季里，由其执导和主演的《伏尔蓬》[1]风靡首都，曾令剧院起死回生，连续上

[1] 为英国伊丽莎白时期的剧作家本·琼生（1572—1637）的作品。以下简称《伏》。

演达三百多场！要是杜兰只顾追求商业利润的话，完全可以继续上演下去。然而，他不屑为之。此外，杜兰凭着高超的表演才能完全能够和任何一位"明星神怪"一争高低，早年他在老鸽巢剧院主演《卡》和《吝》时的出色才能完全证明了他的实力。他的过人才能还多次在电影银幕上大显身手，1921年他就出演过《三个火枪手》中的约瑟夫神父。每当"戏剧工间"濒临危境时，他便接受电影公司的邀请担任主演；1928年，他甚至同意组建一家电影公司。尽管如此，除了出于剧团的生存压力而采取这些权宜之计，杜兰献身于戏剧这项伟大而又清贫事业的决心从没有半点动摇。1929年他拒绝德国电影大师朗格500万法郎酬金便是一个有力佐证。

杜兰对戏剧的本质也有着独特的见解。他认为，戏剧不只是一门反映现实生活的艺术，更是一个有着自身艺术规律、一个想像至上的世界。因此，他既反对自然主义戏剧，因为它以琐碎的生活表象窒息了想像；也反对浪漫主义戏剧，因为过分的夸张损害了艺术真实。他追求的乃是一种将现实与艺术结合得恰到好处的戏剧。在分析戏剧艺术的构成时，他将剧本、演员和舞台视为其三大要素，而在这三要素中，最为根本的则是剧本，所以"戏剧的主人就是剧作家"，导演只是"剧作家精神的执行人"。既然一切都得服从于剧本，因此演员不能喧宾夺主，不能以损害剧本精神为代价的自我炫耀式表演，而"必须从内部出发，使得演员保持正常人的状态，以便更好地为演出中的戏剧成分服务并使之突出"[1]。此外，他还十分强调演员必须具有真正的集体精神。同样，导演的重点不在于舞台技术的炫耀，而

[1] 引自苏雷：《戏剧五十年》，P. 19。

必须使之彻底融化在剧本之中，要从其内部出发来寻找导演种子，调动一切手段来为其服务。一般而言，杜兰对商业剧院里各种机械手段和现代技术的泛滥极为反感，惟一得到他肯定并采用的是灯光，因为它能激发观众想像。他甚至还反对镜框式舞台，反对透视布景，如此等等。从中我们不难见出，杜兰的戏剧观点与实践和科波有着异曲同工之妙，工间剧院的演出同样具有空荡简朴的特点。

为了恢复戏剧的高贵本质，杜兰首先将目光转向了古典戏剧。统计表明，在戏剧工间从1921年至1939年的18年间所上演的76部戏中，古典剧作占了近一半，达31部之多，其中包括阿里斯托芬、福德、鲁达[1]、莫里哀、高乃依、缪塞等人的剧本，而他最为成功的导演作品也是古典作品，除了上述提及的几部戏之外，其它轰动一时的还有琼生的《沉默的女人》、科尔德隆的《人生如梦》、莎翁的《理查三世》等。1934年，杜兰对自己偏爱古典戏剧作了如此解释："我的计划十分清楚、十分明确。只要我在现代戏剧中找不到人们对戏剧艺术所正当期望的东西，我就排过去那些被公认的、名副其实的杰作。我认为伟大作品的演出可以为现代作家和演员提供美好的榜样。戏剧只是在高处着手时才会脱离它已经降低到的平庸状态。"其实，杜兰所注重的不仅是传统戏剧博大精深的内容，还包括其中丰富多彩的表演手段，因此无论是罗马喜剧还是中世纪闹剧都得到他的青睐，意大利假面喜剧更为其推崇备至。此外，杜兰还十分仰慕古老的东方戏剧，尤其是以梅兰芳为代表的中国戏剧和日本能乐。在他看来，所有传统戏剧具有的共同特点是：都十分注重演员的培养以及

[1] Lope De Rueda(1500－1565)，西班牙民族戏剧奠基人

演出本身的观赏性。演员由于得到严格训练,因而能够准确而有力地体现剧本的内容。而最为紧要的是,传统戏剧的演员从不因为技艺精湛而失去天真自然,而是依旧保持着可贵的直觉和即兴,从而保证了表演充满活力。在没有现代透视布景等舞台条件下,故事、人物、地点、气氛等无一不是依靠演员来加以体现。所有这一切才是戏剧艺术的真谛。

尽管杜兰反对滥用舞台技术,但他在强调纯朴自然的同时,也认识到戏剧乃是一门各种艺术的综合体、一门完全的艺术。事实上,杜兰非常注重调动所有戏剧性成分,如色彩、音响、音乐、舞蹈、造型、节奏等,因而其演出同样富有戏剧性与观赏性,十分赏心悦目。在表演上他反对所谓的现实主义和"粗俗的自然主义",不拘一格地大量运用传统戏剧的表演手法。杜兰本人身体力行,在戏剧工间几部有口皆碑的演出里,他都扮演主要角色,其深厚的表演艺术功底保证了这些演出的成功。在舞台美术方面,诚然他反对过分虚假的布景,但这并不妨碍他常常求助于画家,因而舞台上往往呈现出五彩缤纷的场面。杜兰又是最早懂得利用灯光技术来为戏剧服务的导演之一。他认为,灯光不能仅仅用来为传统的意大利剧院布景制造逼真的透视效果,更可以成为整个演出的一项具有灵魂的成分:"这是惟一能够对观众的想像产生影响却又不分散其注意力的手段;灯光有着一种类似音乐的力量;她撞击着其他感官,但并没有改变自己;灯光是种活的成分,想像的源泉之一,而布景却是件死的东西。"[1]由他执导的皮兰德娄《各有其理》的最后场景人们至今记忆犹新:当整个舞台渐渐为黑暗所吞没时,打在杜兰脸上的一束灯光却

[1] 引自波尔加:《五人导演》,P.120。

越来越强，把那张正在狞笑的脸给凝固起来，强烈地震撼着每一位观众的心灵。杜兰还把音乐看成是戏剧诗意的另一个重要来源，对演出音乐要求十分严格，有时甚至到了苛求的地步，即使像米约这样的大音乐家有时都难免心悸。总之，杜兰虽然理论上认为戏剧的根本在于剧本，但在实践上它更是一门综合艺术。1924年演出季导演莫里哀《乔治·唐丹》时，他就有意识地将各种成分有机地糅合在一起。除了杂取各家的传统表演手法之外，还加进了大量的舞蹈、主题音乐、灯光等手段来强调和突出舞台效果。最能代表其导演风格的则是1925—1926年上演的《沉默的女人》。

杜兰对戏剧艺术始终保持着一种童贞的心态，从不拘泥于任何体系任何理论。他极其重视戏剧实验，不断进行创新、提高与完善。他强调："艺术首先是一种要求特殊却转瞬即逝的气氛条件的花朵。我每次重排时，导演工作总是从头开始。为了使作品保持生动，必须在作品当中而非在场记的本子里去重新发现灵感的源泉。"排戏之前他没有任何先在框框，排演过程中始终不断地修改变化，甚至在正式开演之前还会推倒重来。最能说明问题的例子莫过于《吝》，前后杜兰导演过二十多次，但每一次他都拒绝重复过去。1922年第一次演出时，舞台上只挂了一张中性壁毯，外加三张椅子和一盏枝形吊灯。而1940年演出时则完全是另外一种景象，众多的演区被设计为合而为一，堪与茹威的《太太学堂》布景设计媲美。

三　杜兰的功绩

在强调杜兰重视回归传统的同时，我们还必须看到他

同样地热心于建设现代戏剧。其实，就其整个导演生涯而言，他对现代戏剧的热心程度绝不亚于同时代任何一位同行。这种重视既体现在大力扶持青年剧作家和精心培养新一代表演人才方面，又表现在不遗余力地为新戏剧争取观众方面。

杜兰在支持现代剧作时同样具有敢为天下先之精神。他是最早将皮兰德娄那风格怪诞的剧作搬上巴黎舞台的法国导演，早在1924年便向世人推出了《诚实的快乐》；两年之后又成功导演并主演了《各有其理》，得到了亲自前来观看的剧作家本人的首肯。如今谁都知道这是一位20世纪欧洲戏剧史上的重要戏剧家，然而20年代他却是一个陌生的名字，因此杜兰的举动无疑冒着极大的风险。正是在他的推动之下，法国乃至整个欧洲很快刮起了一股皮兰德娄旋风，皮氏成为30年代巴黎最受欢迎的戏剧家之一。然而，杜兰对现代戏剧的重视更体现在奖掖本国年轻一代剧作家方面。翻开法国现代戏剧史，可以毫不费力地发现许多活跃在二战前后的剧作家都是由他第一个慧眼识珠并大力扶持的，如罗洛、阿夏尔、阿努依、萨特等人。30年代颇有影响的萨拉库更是杜兰鼎力相助的结果。尽管其处女作早在20年代初便由吕涅-波上演，但他真正成名却是在结识了杜兰并与之合作之后。1929—1930年演出季里，其第二部作品《巴丘里》由戏剧工间上演，尽管杜兰排出了强大的演员阵容，演出还是遭到了惨败。然而，杜兰并没有因此弃之不顾，而是竭力安慰与鼓励他，甚至承诺至少再排三部他的剧本。果不其然，杜兰终于在下一个演出季里成功推出了《阿特拉斯旅馆》。从此以后，就像茹威与吉罗杜一样，杜兰和萨拉库也

成为法国现代剧坛上一对有名的创作伙伴。而杜兰戏剧生涯中最后一次大获成功的导演作品也正是萨拉库的《勒诺瓦群岛》。此外，在二战之后对法国年轻一代产生过巨大影响的萨特之所以走上戏剧道路，也与杜兰的支持与鼓励、尤其1944年他将其处女剧作《苍蝇》搬上舞台密不可分。

杜兰最大的贡献应在于培养了大批优秀演员。他从一开始就十分重视为新戏剧训练演员，绝大部分精力都用在了培养学生上，戏剧工间与"老鸽巢"一样自始至终都更是一座"演员新学校"。为了不让他们重蹈明星神怪之覆辙，同时避免落入自然主义表演窠臼，杜兰与众不同地设计了一套训练方法，大量采用意大利假面喜剧的即兴表演，兼收并蓄地吸收各种现代戏剧训练经验，如斯坦尼斯拉夫斯基的内心体验、科波的哑剧训练法，甚至包括情节剧的手法。平心而论，杜兰的戏剧教育缺乏体系，但他对演员的要求却非常符合现代戏剧特点并与传统戏剧精神遥相呼应。例如，他强调演员必须正直坦率、保持天真与好奇之心，必须重视直觉与自然冲动，还必须具有团体精神，追求整出戏的风格统一甚于个人的才能卖弄。为了培养新戏剧演员，杜兰付出了极大的代价，尤其是在剧团成立之后的前四年，戏剧工间的演出往往被视为学生剧，严重影响了剧院以及杜兰本人的声誉。但他并没有丝毫动摇，而是一如既往地培育学生。在法国现当代重要戏剧家中，受到杜兰培养的导演和演员至少包括巴洛、巴尔萨克、布兰和维拉尔等人。从这一个个赫然响亮的名字当中我们就可以看出杜兰为法国戏剧带来了何等丰硕的成果！

杜兰另一重大贡献在于为新戏剧培养了一大批观众。1927年《通讯》正式出版,这不仅在“戏剧工间”的历史上举足轻重,而且在法国现代戏剧史上也是意义重大的。杜兰在经济拮据的条件下创办这一刊物,足见他对培养观众的重视程度,连杂志名称本身也体现出这一点。第一期只刊登了杜兰本人于该年5月21日发表的一次演讲,题为“献词”。他强调:“创办《通信》的目的在于将戏剧观众组织起来,并在这些观众与我们之间建立起某种在思想和愿望方面一致的团体。”一方面,杜兰把这份杂志当作了自己的讲坛,通过它来向观众解释戏剧工间的办院方向、剧目选择、导演意图、工作方法等,及时传递剧院动态信息;另一方面,杜兰又把它当成观众发表自己的意见,针对演出进行讨论、提出意见与建议的园地。为此,杂志专门辟出栏目登载读者来信,尤其是那些意见不同的信件,对观众的疑问也力求做到有问必答。《通信》既是宣传戏剧工间的阵地,更是与观众交流沟通的工具。这份杂志从1927年创办直到1932年停刊,短短五年里为杜兰戏剧思想的传播、尤其是为戏剧工间剧院的革新努力赢得观众的理解与支持发挥了不可替代的积极作用。

杜兰还采取了一系列强有力措施来促使观众养成新的欣赏习惯,使之明白前往剧院看戏是件高雅而又严肃的行为,必须懂得尊重艺术、尊重演员及其表演。在当时,对那些所谓上流人士来说,上剧院与其说是看戏不如说是炫耀自己,因此他们往往姗姗来迟、相互打情骂俏、高声笑闹、甚至随意哄台,全然不把演员放在眼里,更谈不上有丝毫的尊重。直到20年代观众迟到的现象依然屡见不鲜。1927年末,杜兰针对这一弊病,在上演阿里斯托芬

的《鸟》时，率先采取果断措施，在演出开始之后关闭大门，迟到者得等到幕间休息时方可入内。某夜，剧评家福尔图那·斯托罗斯基迟到之后照样被堵在了门外，怒气冲冲的斯氏自不心甘，纠集了其他迟到观众与记者长时间起哄，又在观看演出过程中不断闹事。更有甚者，次日所有报纸都拒绝刊登演出的消息与评论，一致抵制戏剧工间。杜兰无奈，只好请人在巴黎上空投放广告。不幸有一包广告落在一座清真寺内，阿訇便以侵犯私宅罪上告杜兰。于是，茹威、巴蒂和庇托耶夫三人联手起来保卫杜兰，并要求各家报纸恢复刊登戏剧工间的演出报道，否则他们将失去报道其它三家剧院消息的资格。闻名于世的"四人联盟"就此诞生。从这次事件中可以见出，杜兰为了新戏剧及培养新观众真正做到了呕心沥血！此外，杜兰还把目光投向了全国。和科波一样，他认为法国戏剧的振兴得寄希望于外省。作为一个来自边境山区的戏剧艺术家，他更了解外省观众的需求和愿望。虽然他长期在巴黎从事戏剧，但他从没有忘记外省。除了最早有在巴黎郊区组织巡回演出想法之外，他还在1937年接受了政府的委托第一次就外省戏剧状况进行了全面深入的调查，其研究报告直接为战后蓬勃开展的外省化运动提供了理论与实践依据。总之，杜兰在观众培养与戏剧大众化方面立下了不可磨灭的功绩。

二战爆发后，"工间剧团"的大多数演员为了保家卫国奔赴疆场，剧团被迫解散。视戏剧为生命的杜兰留在巴黎，先是在"巴黎剧院"与人一起担任院长和导演，除了一部新版《吝》演出之外，其它乏善可陈。1941—1947年，他担任城市剧院院长。虽然德国占领军对巴黎的演出活动控制严

格，但杜兰还是坚持自己的艺术信念，不让德国人插手演出事务，因而像萨特的那部《苍蝇》居然得以上演，这也是杜兰在城市剧院的六年生涯中最为成功的演出。但令人窒息的政治氛围毕竟不利于杜兰艺术才华的施展，再加上以往的经验在许多方面都无法应用到性质上与之根本不同的城市剧院的舞台，因此，这段时间杜兰在艺术上几乎没有什么新的建树。巴黎解放之后不久，杜兰被迫离开城市剧院，重新过起了流浪艺术家的生活，虽说偶尔也有一两出好戏问世，毕竟已是日落西山近黄昏，两年之后他便孤寂地撒手人寰。然而，杜兰留给后人一笔丰厚的精神财产却使法国戏剧受益无比。

第三节　茹　威

一　从艺经历

在一战行将结束之前，尚在美国的科波就经历了大弟子杜兰离去的考验。他怎会料到，就在他回国不久、力图重振雄风之际，另一位得意门生又前来请辞。而这一位就是人称“戏剧王子”的茹威(Louis Jouvet，1887—1951)。

茹威出生在布列塔尼，中学毕业后只身来到巴黎攻读药学。耐人寻味的是，这位罕见的天才演员和导演，却有着三次报考戏剧学院均名落孙山的痛苦经历。然而，他对戏剧的热情却丝毫不减，除了在戏剧学院当旁听生外，还组织了一个业余剧团到各种场所献艺。剧团解散之后，他又

在大小剧院串演各类角色，积累了丰富的生活和舞台经验。功夫不负有心人，1911—1912演出季中，卢歇邀其出演自任导演的《卡拉马佐夫兄弟》中的卓西玛长老 此剧改编者正是科波，茹威因此结识了这位戏剧革新家。后来在另一部戏中，他又进一步引起了科波的注意。1913年，科波正式组建"老鸽巢剧院"，便聘其担任总场记。由于观点一致，再加上工作配合默契，茹威很快成为其不可多得的左右手。更为可贵的是，他始终重视与大师交流，即使一战爆发奔赴前线之后，两人依然通信不断，退役后又立即赶往纽约与之汇合。如此情形之下，回国之后的第三年两人竟会分道扬镳，实在出人意料。但从历史角度客观审视，茹威自立门户无疑标志了其艺术上的成熟，同时也为革新事业注人了一股新的活力。到了30年代末，茹威已经与科波平分秋色。

1922年，茹威应埃贝托[1]的邀请担任香榭丽舍喜剧院技术主管兼导演，两年之后又取而代之任院长。其后12年间，他继承科波精神，导演了许多老鸽巢剧院的剧目以及现代剧作，形成了自成一家的表导演风格。1934年秋，他离开香榭丽舍喜剧院，出任"雅典娜神庙剧院"[2]院长。在科克托的引荐之下，他结识了舞台设计大师贝拉尔[3]，两人珠联璧合，成为当代戏剧史上舞台美术家与导演成功合作

[1] Jacques Hébertot(1886—1970)，法国著名戏剧管理者，先后担任过巴黎香榭丽舍喜剧院、马杜兰剧院、艺术剧院等多家剧院院长，为恢复法国当代戏剧的高贵与尊严作出了贡献。

[2] 原文为 Athenée，许多人将此词与 Athena 混淆，因而误译成"雅典娜"。

[3] Christian Bérard(1902—1949)，法国著名舞台美术家，1936年为茹威设计的《太太学堂》的布景使之声名大振，成为当时屈指可数的布景设计师之一。其风格明晰典雅，讲究平衡与理性

的典范。更耐人寻味的是，这一年他被戏剧学院聘为表演系教授通过教学实践，茹威为法国戏剧事业尤其是战后的法国舞台培养了一大批优秀人才。由于他所取得的辉煌成就，法兰西喜剧院曾于1936年邀其担任院长，尽管由于种种原因茹威没有应允，但还是为该院导演了不少作品。二战期间，他率领剧团在拉美各地巡演，历经千辛万苦，足迹遍及十余个国家，上演了360多部剧作，名副其实地成为法国的戏剧文化大使，为各国人民之间的文化交流作出了卓越贡献。1945年回国之后，他再次担任雅典娜神庙剧院院长。虽然他多以上演莫里哀剧作为主，旨在进一步恢复法国戏剧的优秀传统，但仍然十分关注现代剧作家的培养与扶持，曾先后导演过日奈和萨特的剧作。

二　青出于蓝

历史往往有着许多惊人的巧合。茹威出生那年，恰逢安托万创办自由剧团。尚在襁褓之中的他自是无缘参与这项伟大事业，然而命运注定他日后走上安托万开创的那条崎岖的道路。不过，与前辈不同的是，茹威有幸得到科波的赏识与栽培，一开始就委以重任。茹威正是在其引导下坚定了戏剧革新信念，积累了丰富的实践经验并取得骄人成就。有人甚至将其看作是科波精神的继承者。

事实上，茹威并不只是科波的传人，他更是一位精神独立、有着自身追求的艺术家，其半途辞别另谋发展实有双方认识分歧之因。科波原为文人，在创办剧院之前并无任何实际经验，他的改革主张更多是从理念出发，有着许多脱离实际的理想色彩。茹威则相反，少年时代就涉足舞

台，在各类剧院扮演过多种角色。他还有创办与管理剧团以及舞台演出各个方面的丰富经验，甚至还有许多创新。无论是在老鸽巢还是在加里克剧院，茹威都是事实上的“首席”布景设计师，纽约45部戏的布景均出自其手，“茹威灯光”更证明了他在灯光方面造诣深厚。这样一位对舞台了如指掌的实践家自是不能满足于纸上谈兵。他在一战期间给科波信中写道：“我尽己所能地、科学地做研究工作，以便能够应用到实践当中去。我大致有个想法，即成为您手下我也说不清楚的一个奇特的‘书迷—置景师’……”在谈到具体的布景与灯光改革为何滞后时，茹威指出原因是理论家与实践家各自为政，“前者长篇大论，后者却充耳不闻”。为了改变这种状况，茹威表示愿意充当一个“喜爱画布、棉花、木材、铁和电灯，并试着独自一人将每一项材料的秘密寻找出来的”“可怜的傻瓜”。他从不闭门造车，而是尊重规律、尊重科学。就在同一封信里，他反复运用“科学”一词。除了“尽可能地科学地研究”之外，他还在“科学地想像”！他一边工作一边作了大量的笔记，“整个上午都在研究理性灯光”。他表示，“我在认真地、努力地对自己的艺术进行思索，目的在于好好地掌握这门艺术……”

两人不同还在于，大师热衷于封闭性的实验，弟子则更注重与观众的交流。老鸽巢剧院成立甫毕，科波就将全体演员带往郊区进行封闭训练。剧院关闭之后，科波更是远离尘嚣，前往僻静的山区从事试验，对观众接受与否、演出是否成功并不怎么在意。然而，注重实际与成就的茹威将观众视为改革成败之关键。他认为，观众的欢迎既是一部戏成功的标志，也是其存在的理由，而且戏剧处理重大

题材同样源自观众的需求，他曾说："戏剧永远不能忽视'重大主题'，它必须为这些主题与各个时期、各个演出季节的观众之间不断寻找和谐一致……"[1]正是基于这一认识，茹威坚持以观众的欢迎程度作为演出成功与否的标志，据以随时调整剧目和修改演出。而这一切在科波的眼中却无异于委曲求全，有损戏剧的高贵与尊严，因此弟子的劝说始终难以入耳。失望之余，茹威另树一帜就在情理之中了。

三　剧作家的忠实仆人

和所有改革家一样，茹威将戏剧看作是一项高尚无比的事业："戏剧的存在是为了让人明白在其周围发生着其它事情，有着与他们所认为、所见到或听到的不相同的事物，是为了让人明白在他们所见人与事物之正面后还存在着背面；也是为了将他们自身充分揭示出来，使之明白人是有精神与不朽的灵魂的。"[2]他认为，戏剧的宗旨在于帮助观众认识事物，激发他们的热情与思考，启发他们的心智以了解世界及自身的"神秘"特性。因此，戏剧是一项神圣事业，甚至可以与宗教相提并论："在一座教堂里，有的是上帝及其所代表的一切；在剧院里，有的是一切上帝所没有给我们解释的东西、一切人类为了解释上帝而发明出来的东西。戏剧是人类对所揭示出来的真理之复制。"

[1] 引自波尔加：《五大导演》，P.67。
[2] 道姗：《现代导演》，法国邪当出版社，1959年版，P.168—169。

不言而喻，茹威赋予戏剧以无比崇高的地位，但他的认识难免受到时代的局限，因而将如此神圣的使命交给了文学，认为振兴戏剧的关键在于剧本，惟有有了一流的剧作家与剧本，戏剧的使命才有望完成，导演与演员才会有用武之地。他对剧本对文学语言的崇信到了顶礼膜拜的程度，认为“语言美是首要的”，戏剧由于它才能千秋万代地传承：“戏剧正是通过惟一的语言之美和作品的写作才达到其最高的效果……，伟大的戏剧首先就是一种优美的语言……戏剧作品的质量不在于新意，而在于风格……未来的欧洲与世界就如同未来的语言。”[1]更有甚者，他并不认为导演本身自成为一门艺术，而剧本却包含了导演要素，因此导演在为剧本服务时，只能全盘接受，且得随时为之调整自己。正是基于这种认识，在近30年的创作生涯中，茹威始终奉行“文本至上”主义，这在一定程度上阻碍了其在导演艺术上进一步的开拓。

由于剧本为上，因此茹威不仅重视古典名剧，还十分关注现代剧作。早在香榭丽舍喜剧院期间，他就十分重视扶持当代剧作家，取得了可观的成果。打开该院记录，一长串现代剧作家的名单十分醒目，其中包括作家杜伽尔、维特拉克、萨特的学生博斯特以及后起之秀萨伏瓦、克罗梅兰克、阿夏尔等人。如此众多的文学新人集中在同一家剧院不仅在林荫大道剧院不可想像，就是在以演新戏为主的实验剧院里也不多见。更值得称道的是，茹威丰富的舞台实践经验与敏锐的文学鉴赏力使之独具慧眼，先后发现了罗曼和吉罗杜两人，他与后者合作长达二十多年。

[1] 引自苏雷：《戏剧五十年》，法国 SEDES 出版社，1969 年版，P.28。

青年小说家和剧作家罗曼早在1920年就有剧作被搬上老鸽巢剧院舞台，然而他的《堕落的勒特鲁阿代克先生》(1922)却遭到科波否决。在茹威出任香榭丽舍喜剧院导演之后，罗曼立即把剧本交给了他。虽然此剧没有成功，可是茹威的信任却促成罗曼创作出了一部杰作，且也成为茹威导演与演员生涯中的最高成就之一，即《科诺克》。该剧于1923年12月14日首演时造成轰动，罗曼一举成名，茹威则大导演与大演员双兼的地位就此确立。此外，此剧的成功不仅解除了剧院的燃眉之急，而且成为茹威日后用以解决经费困难屡试不爽的有效武器，在其生前上演的次数高达千余。若是没有茹威的悉心栽培，法国剧坛上将会少了“科诺克”这位令人难忘的江湖医生形象。

1928年茹威遇上了大才子吉罗杜，这被认为是其一生中最为重要的发现。当他初读《西耶格弗里德》时，对成功并不抱太大的希望，但对作者的才情却深信不疑。于是，两人亲密无间的合作开始了：两个月排练期间，茹威不断向吉罗杜提出修改意见，虚怀若谷的吉罗杜则是言听计从，此剧公演后竟然创下了连演283场的记录！甚至连老前辈安托万都禁不住为之喝彩，预言吉罗杜加盟剧坛将对当代戏剧运动带来深刻的影响。吉罗杜果然不负众望，很快在剧坛上独树一帜，成为两战期间最重要剧作家，而1935年上演的《特洛伊战争不会爆发》也成为30年代最有影响的剧作。毋庸置疑，吉罗杜如此辉煌的成就完全离不开茹威的帮助。茹威在排练过程中不断地为其提供切实可行的修改意见，使剧本避免了脱离舞台实际并具有了强大生命力。茹威后来甚至提前介入到吉罗杜创作前期，成为他的灵感的源泉。吉罗杜写道：“我与他是如此亲

密无间，我们的戏剧合作是如此默契！以致幼体出现一分钟之内便已经长出了嘴巴、淘气的眼睛，还会讲话。已经到了如此地步，即这位奇妙的朋友和天才的演员已经为我分身，即使他在时也同样如此。他已经在我身上成为一个赋予我无限沉思与言语的人物。当我为这个人物作笔记时并不用为起名去费任何力气与脑筋，茹威本人的名字便会跃然纸上。(……)剧作家事实上现在有两个缪斯：一个出现在写作之前，即塔利亚，另一个出现在写作之后，对我来说他就是茹威……"[1]。

茹威与吉罗杜的合作从20年代末一直持续到40年代初，即茹威被迫离开法国前往拉丁美洲巡回演出那年。当他于1945年2月回国时，吉罗杜已经不幸去世，出于对老友的怀念与尊敬，他复出后导演的第一部戏便是其遗作《夏约的疯婆子》，再次获得了极大成功，上演历时一年半之久。值得指出的是，尽管茹威在吉罗杜作古之后以古典戏剧尤其是莫里哀的剧本为主，但他从不因此忽视现代剧作，1947年他第一个将日奈的《女仆》搬上了舞台，其时日奈还名不见经传；而1951年6月就在逝世前两个月，他导演的最后一部作品为萨特的《魔鬼与上帝》。在"四人联盟"当中，茹威尊崇剧本的程度以及对当代剧作发展的贡献应是位居第一的。

四　戏剧通才

然而，茹威更大的贡献还在于表、导演方面，尤其是在

[1] 引自波尔加：《五大导演》，P.78—79。

表演方面。他之所以能获得不亚于科波的成就与名声，重要原因便是他对舞台艺术了如指掌，丰富的实践经验加上孜孜不倦的科学探索精神，使得他在表导演方面都作出了巨大建树。

作为舞台艺术革新家，茹威有三大舞台改造设计，即1917年加里克剧院、1919年老鸽巢剧院和1923年香榭丽舍喜剧院的舞台改建。虽然学者们对茹威是否直接参与了纽约的加里克剧院的设计尚有争议，但从其精神方面来看它显然与另两件设计有着本质上的一致与连续性。而三大设计当中，最有代表性的则是老鸽巢剧院，完全体现了他与科波对质朴戏剧的理解与追求。改建原则为恢复古典戏剧传统，创造一种可以灵活变化的戏剧空间，取消一切花哨无用的东西，突出戏剧的表演特性。因此，观众面前呈现的是一个与意大利式镜框式舞台毫不相干的表演区：左右两侧和背景演区的三面墙体光秃裸露，没有丝毫华丽装饰；舞台深处有一不对称的拱形平台，拱形内如果挂上一块幕布便可形成表示密室之类的演区；平台左侧有连通楼上过道的台阶，右侧有连接舞台的台阶，从而大大拓展了表演空间；传统乐池位置也为伸出的台口所取代，同时取消了脚灯。最令人瞩目的是，水泥平地取代了木质地板。整个舞台风格更接近于英国伊丽莎白时代的剧院，既冷峻严肃，又灵活多变，充分突出了演员的位置。

虽然茹威主要以导演著称于世，但他卓越的演技以及在舞台与银幕上扮演的各种人物形象给世人留下了更为深刻的印象。甚至可以说，茹威的表演成就超过了导演成就。更为难得的是，他在表演之余，还认真总结，进行理论探索，形成了自成一家的表演理论，留下了诸如《摆脱扮演

的演员》等著述。茹威继承和发展了狄德罗的表演理论，认为演员应在情感、思想上与人物保持距离以保证形式上的完整性。从剧本至上的观点出发，他又十分强调演员对剧本与人物的理解，认为演员首先必须潜心研究剧本，而“表演只不过是证实所发现的意义”罢了。他指出：“一部剧本首先是一种气息。演员的艺术便是要通过对这种气息的模仿达到诗人的相同境界，并在模仿时与创作者同呼共吸。”因此，茹威要求演员在认真研究角色的基础上对每一个动作、每一句台词都要烂熟于心，找到剧作家的灵感所在，全心全意地为剧本为角色服务。所谓“非表演的演员”，便是那种能够回到古代传统即回到“天真”、“稚拙”的表演水平，而不是矫揉造作地“活在角色”里。茹威反对现实主义表演中那种简单的情感投入，更不主张演员与人物彻底融合。相反，他提倡理性化的表演，即演员精心地将人物的感觉与情绪的机制分解之后再在舞台上加以重新组合，达到“我们希望说服别人我们就是那个人物”。换言之，人物的存在并不是演员惟妙惟肖地描摹人物性格与心理的结果，更多的是观众与演员共同的创造。演员在表演时，他与人物不可能做到合二为一。恰恰相反，演员必须与之保持距离，将自己一分为二，既是自己又是人物，通过精心设计组织的表演，达到向观众传达人物思想情感的目的。阿斯兰认为，茹威式的演员在实践中往往超过了这种二分法：“除了面对的那个活生生的伙伴之外，他还有一个潜在的伙伴，亦即与之相区别的人物，而在演员——执行者的内心，还有那个看着自己所作所为、监督自己的演员。”[1]显而易

[1] 阿斯兰：《20世纪的演员》，法国塞吉斯出版社，1974年版，P.68。

见，茹威的这种表演理论和方法在某种程度上与布莱希特的“间离效果”理论不谋而合。

茹威由于长相特别，因而长期不敢问津主要角色。只是到了1923年才在《科》剧中扮演主角科诺克并大获成功，其卓越的表演才华显露无遗，此剧竟然连续上演达25年之久。无论是在导演还是在表演方面，茹威一直努力恢复莫里哀时代的传统。为了突出表演，舞台上只有一块十分简朴的布幕。为了破除一切舞台幻觉，又在布幕上涂了颜色。1936年，茹威在雅典娜神庙剧院里导演了莫里哀的《太太学堂》，并在其中扮演主人公阿诺夫，被认为是其表演生涯的巅峰，同时也是其表演理论的最佳体现。由贝拉尔设计的舞台布景十分简单，台中有两堵可以移动的墙，开启之后便是阿诺夫房前花园，合拢则是园外街道，简单得没有任何多余的东西。而悬挂在舞台上方的五盏枝形大吊灯则为全剧增添了一种典雅高贵气氛。茹威头上戴着缠有各种饰带的假发，形如小丑，状如木偶，但一出场就显得生机勃勃。只见他高声谈笑，无论是在阿妮丝面前还是在贺拉斯面前都是那样地得意非凡，不可一世。但随着剧情的深入，阿诺夫越来越失去了自信，渐渐地变得紧张起来，头上冒出了汗珠，动作开始不由自主。茹威为其设计的动作是，从长袜统里取出一方白手帕，先是不停地往脸上和头上擦，进而下意识地用双手乱摸身体、拉扯衣服，如此将一个乱了方寸的阿诺夫活脱脱地呈现在观众眼前，与先前那个不可一世的阿诺夫形成鲜明对比。然而，茹威表演艺术的高超之处并不仅在于层次分明地塑造人物，更在于充分展现人物不同侧面的同时又与人物保持一定的距离。正如道特所论：“观众不知眼前的这一位究竟是趾高气

扬的阿诺夫呢，还是溃败散架的阿诺夫，抑或是那参与了自己所创造人物失败过程的茹威本人……在此，存在着某种本质上令人目眩眼花的东西。”他进一步指出，整个演出随着茹威的表演不断地在悲与喜、痛苦与可笑之间来回摇摆，演员也不断地在人物与自己、过去与现在、文本与身体、自制与放纵之间来回跳跃。他认为在此光谈表演已经不够，因为演员与人物已经浑然一体，在观众面前展现的既是人物阿诺夫又是演员茹威。而观众也同样既沉浸在人物的情感之中，又与之保持了一定的距离。茹威的上述表演理论在这部戏中应是得到了充分体现，而他40年代末自导自演的《伪君子》则是这一表演理论的进一步运用与深化。

作为导演，茹威虽然没有“四人联盟”中的其他几位尤其是巴蒂那样建树重大，但也可算是自成一家，在有些方面甚至不乏超前意识与创新精神。作为一个长期在舞台上摸爬滚打的实践家，茹威对导演的认识也更多地具有感性和质朴的特点，例如他将导演比作为“思想的园丁、情感的医师、台词的钟摆、混沌的接生婆、想像的工程师、话题的厨师、灵魂的监护……”，一系列的比喻无不与日常具体的工作相关。他是如此地重视导演工作的物质特性，以至于形象地将导演称之为一个与面包师、理发师、鞋匠或铁匠之类的“手艺人”。而熟悉舞台上每一个环节正是茹威的最大特点，从布景、灯光、服装、化妆、表演直到最为简单的置景，他都了如指掌，因而每一出戏从最初的设计到最后的完成无不事必躬亲（许多重要演出的布景与灯光均出自他的手笔），并能以平等对话的精神集中各个部门人员的智慧，对每个技术细节都能给予恰到好处的指导，从而尽可

能完美地将每一项成分糅合在一起。作为"手艺人",茹威充分认识到导演乃是一门难以固定、永无止境的相对艺术,因此没有什么一成不变的清规戒律,创作上更不能囿于任何条条框框。由于不可能穷尽剧本之解,因此导演还必须具有多种思维,以努力恢复剧本原有的有机整体。正是在这一系列观念指导下,茹威在导演中对每一项工作都一丝不苟,精益求精。在每次导戏之前,他都要做大量的资料收集和案头准备工作,与剧作家本人进行长时间的谈论,在排练中则严格要求演员,精心设计每一个动作、训练每一句台词,力求最佳效果。茹威的导演风格其实在他为老鸽巢剧院的舞台改建设计中已经折射出来,在他的布景设计中(如《太》)也同样有所透露。师法传统、去繁就简、突出表演、追求风格化与个性化的结合可以看作是茹威戏剧风格的基调,与此同时,他又力图避免食古不化,认真研究古典传统与现代艺术的结合,使得他所导演的作品既冷峻严肃又明丽热烈(如《唐璜》)[1],而其独特的灯光艺术更是为演出增添了一种神奇效果。

如果说茹威导演风格在其代表作《太》里得到了充分体现的话,那么,他先后于1945年和1950年导演的《唐》和《伪》则更多地代表了他的现代追求。《唐》剧上演时引起轰动,获得了连演二百场的极大成功,超过了自莫里哀创作此剧以来全部演出数目的总和,但它同时也遭到了一些人的非议。该剧布景出手非凡,甚至用上了大理石,整体上煞是宏伟壮丽,同时又笼罩着一种阴森可怖之气。更重要的是,茹威运用现代观点来解释剧本,不再把唐璜表现为一

[1] 引自《法国戏剧》(约马隆主编),法国阿尔芒·科兰出版社,1992年,P.749。

个追花逐蝶的花花公子，整出戏的指涉也就不再是一个风花雪月的故事，主人公的行为被提到了形而上的高度，全剧更多地“牵涉到了灵魂拯救与惩罚的问题”。因此，这部戏尽管在当时毁誉参半，但还是有许多评论家将它视为茹威导演生涯的顶峰。同样毁誉参半的《伪》也表明了茹威在导演风格上不拘一格、努力将古典剧作与现代精神融合起来的倾向。

综上所述，我们不难发现，作为20世纪上半期法国戏剧的重要代表人物，茹威的巨大贡献是多方面的。无论是光大传统戏剧，还是培植当代新人，无论是表演还是导演，他都取得了卓越成就。作为一名舞台实践家，茹威以一丝不苟的精神对待每一个环节，力求舞美、灯光、音响、音乐、表演浑然一体，从而达到每一部戏的演出都散发出迷人的魅力。在表演方面，他不仅积累了相当多的成功经验，而且有自成一家的表演理论。然而，在戏剧本质认识和导演方面，茹威明显地滞后于同时代的巴蒂，显得有些保守，过于迷信剧本、过于注重表演的后果使其没能在导演理论方面有更多的突破与建树，这未免令人遗憾。

第四节　巴　蒂

一　美人鸟

巴蒂（Gaston Baty，1885—1952）出生在里昂郊区一名殷实的木材商家庭，有着优越的家境，受过良好的教育。他从

小就读于多明我派教会学校，既坚定了天主教信仰，又打下了深厚的古典文学基础，并养成了自由而严谨的学风。中学毕业之后，巴蒂前往里昂大学深造。三年的学习生活除了使他获得了学士学位之外，更使他接触并热爱上了街头戏剧尤其是当地著名的木偶表演，从而为其日后献身戏剧艺术奠定了基础。有趣的是，巴蒂晚年对木偶戏几乎达到了如痴如醉的地步。

1907年，年轻的巴蒂奔赴德国慕尼黑大学进修艺术史，但他更为独特的德国文学尤其是浪漫主义文学所吸引，业余时间还大量接触当地戏剧家。众所周知，其时德国戏剧正呈现出一派生机勃勃的景象。在乔治二世的“梅宁根剧团”[1]和布拉姆[2]的柏林“自由舞台”的努力下，整个德国的戏剧创作不仅丰富多彩，而且领世界风气之先。源自本国或外国的各种流派，从自然主义、现实主义到象征主义和表现主义的演出争奇斗妍。随着科学与舞台技术的日新月异，以及各种社会思潮和艺术观念的纷纷兴起，新兴的导演艺术发展极为迅速，导演的地位大为提高。由上个世纪90年代“自由人民舞台”兴起的“大众戏剧”更是将全德戏剧运动推向高潮。先锋戏剧实验此起彼伏，优秀剧作竞相上演，大师级的导演和演员雨后春笋般地产生。正是这种浓烈的戏剧氛围深深感染了巴蒂这位年轻的法国进修生，他不仅与慕尼黑一位名叫艾尔莱的导演及其领导的“艺术剧团”交往频繁，而且密切关注

[1] Meiningen Schauspielensemble，由德国梅宁根公爵格奥尔格二世(1826—1923)于1870年创建的宫廷剧团，其一系列改革对现代欧洲戏剧导演艺术的兴起很有贡献。

[2] Otto Brahm(1856—1912)，德国戏剧评论家和活动家，1889年创立自由舞台戏剧协会，以扶植当代戏剧为己任，在当时影响很大。

柏林的莱因哈特[1]的戏剧活动。一年之后，他回国帮助父亲从事贸易，频繁往来于德法之间，有了更多深入了解德国及其戏剧、甚至结识莱因哈特本人的机会，成为德国戏剧在法国的最早传播者。这段交往对巴蒂来说至关紧要，是他得以摆脱法国传统桎梏，形成自成一体的戏剧思想的重要根源。

巴蒂在大学期间开始对戏剧表现出浓厚的兴趣，并在业余时间略作尝试，显示出一定的写作才能，1905年和1911年先后有两部剧本问世。他与艾尔莱和莱因哈特的交往促使他最终决定朝导演创作方面发展。这门艺术当时尚处萌芽状态，还未得到广泛的承认，此举无疑显示出巴蒂的远见和气魄。此外，1919年他在里昂结识的法国戏剧家弗尔曼·吉米耶(Firmin Gémier, 1869—1933)无疑也对其事业的发展产生了不小影响。吉米耶是一位在法国现代戏剧运动中举足轻重的人物，演员出身的他一生中创造了无数角色，仅在1892年至1914年间就扮演过二百多个人物，但其更重要的贡献在于努力将“大众戏剧”理想付诸实践。他很早就对波特谢尔1892年在汝拉山区创立的“人民剧院”及1903年罗兰发表的《人民戏剧》论文中的观点表示出莫大兴趣。1911年，吉米耶创办了“流动剧团”，通过在外省巡回演出来普及戏剧艺术。他与莱因哈特会面之后，开始热衷于大规模的演出活动，从1919年起在巴黎“冬季马戏场”举办了一系列大型戏剧演出。正是这种共同的背景与理想使得巴蒂与之一拍即合。巴蒂就此离开了眷恋的故土，来

[1] Max Reinhardt(1873—1943)，奥地利著名戏剧家，曾担任过德意志剧院导演，进行了多方面的舞台革新尝试，并创建戏剧学校培养演员，在现代欧洲戏剧史上占有极其重要的地位。

到陌生的首都，先是在吉米耶执导的《俄狄浦斯王》[1]中担任灯光师，后又在《大型牧歌》中出任导演。通过这两部戏，巴蒂大展才华并一举成名。吉米耶担任蒙太涅喜剧院院长之后，巴蒂被任命为该院导演，前后共导演了五部戏，其中开幕戏为勒诺尔芒的剧作《西蒙风》，获得了连续上演一百多场的佳绩。经过这段时间的摸索实践，巴蒂不仅在技艺上日臻完善，而且戏剧观与导演风格也逐渐形成。尽管他们两人合作时间并不太长，但了解吉米耶的影响对把握巴蒂的戏剧思想却是必不可少。

1921年底，巴蒂与一批志同道合的演员创建了“美人鸟同仁剧团”(Les Compagnons de La Chimère)。与科波、杜兰和茹威均自有剧院不同的是，巴蒂剧团在相当长的一段时间内没有固定的演出场所，往往临时租借。第一年“美人鸟”主要在香榭丽舍剧院、马杜兰剧院等12家剧场上演。1923年春，他率团在圣日耳曼大道上搭建起一个临时性的“木棚剧场”，场子十分简陋，既无包厢也无楼座，但外墙上标新立异的森林装饰却是分外引人注目，只不过由于经费拮据“木棚”仅仅存在了40多天。直到1924年春巴蒂出任香榭丽舍小剧场艺术指导后，“美人鸟”才终于有了一个固定的栖息之地。四年间，他除了组织演出之外，还先后创办了《美人鸟》和《面具》两份杂志，亲自撰文宣扬其新观念。1930—1947年，巴蒂入主蒙巴拿斯剧院期间才真正进入一个稳定的发展阶段并迈入高峰时期，导演风格最终成熟，其标志便是1936年他导演的缪塞剧本《任性的玛丽亚娜》。此剧大获成功后不久，他便被法兰西喜剧院正式聘为

[1] 为法国剧作家博利耶所作。

导演，事业如日中天。

必须强调的是，"四人联盟"之中，巴蒂最有资格充当实验戏剧之领袖。早在蒙巴拿斯剧院期间，他就作了大量导演实验，将小说改编之后搬上舞台，作品有《罪与罚》、《包法利夫人》等。他对古典剧本所作的大胆"重新阅读"在当时更是领一代风气之先，因而也招致了颇多争议，1945年上演的缪塞的《罗伦萨丘》和拉辛的《贝蕾妮丝》均因风格别具一格而引起激烈论战。1948年底，巴蒂离开了巴黎和戏剧，全身心地投入他认为是戏剧艺术最高形式的木偶戏创作与研究，并积极为筹建普洛旺斯喜剧院四处奔走。然而，就在剧院落成后不久，他却因积劳成疾突然离开了人世。

二　整体戏剧

1920年秋，巴蒂被聘为蒙太涅喜剧院专职导演时，其戏剧观已经基本形成。演出季之始，剧院小册子上刊登了一篇类似"宣言书"的文章，除了对当时法国剧坛现状进行了一番评论之外，还提出了一种崭新的戏剧观点。文章认为，官方剧院目光狭窄，墨守成规；林荫大道上的商业剧院惟利是图，趣味低劣；而各种名目的"艺术剧院"则门槛太高，曲高和寡。作者接着大声疾呼道："必须建立另外一种戏剧，这种戏剧将拒绝屈膝顺从或拍马逢迎，它将召唤所有的精英人士……戏剧乃是最终的和完全的艺术，其它所有艺术都在其中尽情展示，当它们汇合在一起时就更加优美；每一门艺术都为共同的主题赋予其独特的表现方式，所有的艺术都在为整体作品通力合作。捍卫这一观念，便

是捍卫希腊人的传统，捍卫我国古老民族戏剧的传统，捍卫莎士比亚和莫里哀的传统。”文章虽然署名吉米耶，但批评家们倾向于认为它更体现了巴蒂的戏剧思想，很可能巴蒂才是真正的执笔者。综观其一生戏剧创作道路，人们不难发现，追求“整体”（或“完全”）戏剧乃是巴蒂始终不渝的信念和理想。巴蒂为此倾其毕生精力和才智，进行了大量的实践，既有成功的喜悦，也有挫折的辛酸。

确实，巴蒂是个理想主义者，又是一个我行我素者，但更是一个脚踏实地的改革者。他为剧团取名“美人鸟”，实寓有不同寻常的含义。剧团成立时的宣言书上如此写道：

> 美人鸟原是北欧童话中的女首鸟身兽。结实的翅膀使其翱翔于蓝天之上，而利爪又使其牢牢扎根于地面……它是那种酷爱广泛性与平衡性之艺术的象征……也是某种企业的象征，这一企业全力以赴地为理想服务却又丝毫不会忘却细小的日常现实，并有意在坚实的大地上从事建设。
>
> 美人鸟不是一桩生意，而是一种事业。
>
> 美人鸟没有资本，只有信仰。
>
> 美人鸟没有巢穴，她不允许被人关进笼子里。
>
> 美人鸟不是利用艺术，而是为艺术服务。[1]

不难发现，尽管巴蒂志向极为崇高，但其改革却是脚踏实地，建立在坚实的基础和切实可行的条件之上。因此，在研究巴蒂戏剧理论时，切不能将其与空泛议论或阿尔托式预

[1] 原载法国《文学》杂志，1921年11月号。

言相提并论。

巴蒂思想的核心是建立一种“整体戏剧”。他认为，历史上伟大时期都体现了这种戏剧观，无论是古希腊黄金时代，还是伊丽莎白时期或者法国古典主义时期，无一不是各种成分和谐平衡的结果，因为“戏剧艺术只有在综合了其它艺术时才是新颖的”。而现代戏剧堕落的根源恰恰就在于违背了这一原则，“忽略百艺独尊文学”。这种文学至上现象自18世纪以来愈演愈烈，是最终导致戏剧严重倒退衰败的根本原因。巴蒂表示：要恢复戏剧的青春就必须找回伟大时期的精神，让其从文学的羁绊中彻底摆脱，让语言以外的其他艺术从中彻底解放出来。他将这种戏剧称为“完全戏剧”，其中各门艺术相互平等。犹如宗教上“各种教派融合为一”那样，“所有艺术融合一体”才是理想境地。巴蒂除了撰写一系列论文来阐述这一观点之外，还通过《美人鸟》刊物作进一步弘扬。1921年，他发表了著名的《词语陛下》一文，对以文为本的现象进行了猛烈抨击，要求恢复戏剧的“视觉特性”，主张各种艺术成分平等。该篇文章如同他的第一部导演作品一样，遭到了“以文为本”的传统批评家的围剿。由于巴蒂一生都没有改变他的观点并始终在创作中加以实践，因此这种争论和不满也就从来没有停息过。而历史已经证明，巴蒂的戏剧思想才真正具有强大的生命力，因为，“戏剧是门综合艺术、文学只能与其它成分平分秋色”的观点如今早已深入人心。

巴蒂追求的又是一种具有崇高目的的戏剧，他在许多场合一再重申戏剧是为了帮助观众从中寻找避世的慰藉。1928年，为了摆脱在香榭丽舍小剧场场地狭小而令其捉襟见肘的局面，“美人鸟”迁往拥有大型舞台的“大道剧

院"。巴蒂在2月2日的开张致词中声明，其一切努力都是为了"那些丝毫没有被各种各样的戏剧演出而对戏剧感到倒胃口的人们、那些希望通过舞台幻觉来逍遥于现实之外并希望从舞台幻象中获取消遣之乐以外的事物的人们"。两年之后，巴蒂在入主蒙巴拿斯剧院时重申了这一观点，他认为戏剧旨在让观众忘却现实："希望观众在跨进我们的门槛时，丢掉烦恼和操心，清除各种思想，不再去想他是一个现代人。我们将努力让他去体验另外一种生活，把他带到其他国家、其它时代、让他与其它灵魂接近。"巴蒂的这种认识根深蒂固，且贯串始终。他从里昂街头木偶表演认识了戏剧，而在1947年离开巴黎还是为了从事木偶，那是因为木偶戏更能满足其心愿。巴蒂声称，越是"有志于让人忘却现实生活，木偶便越发显得必不可少。由于木偶的存在及其表演不为肉身所囿，因此它在戏剧恢复其旨在成为梦幻之跳板的使命当中便不可动摇地成为理想的演员"。他认为，在直达事物本质方面，惟有木偶能与人类历史上最伟大的传说、最美丽的童话和最离奇的想像相提并论。而它们的共同点便是能够让人置身于想像世界，回到天真烂漫的童年时代，从而忘却那令人烦恼的现实世界。因此，巴蒂在寄语有志于木偶戏创作的剧作家时，除了希望他们能够保持民间艺术形式，恢复古老的民族灵魂之活力之外，还特别告诫他们要努力"制造那能够让观众忘却所谓真实生活的梦境"。

三　导演陛下

与杜兰、茹威等人最大的不同是，巴蒂一生从未有过

登台表演的经历，也许正是由于这一点他才在导演方面有着更多的创新与建树。特别是由于他不像上述两位那样深深地根植于法兰西本土传统，而是更多地沐浴了德意志艺术之风，因此无论是在导演观念上还是在导演手法上都别具一格。巴蒂广采博取，除了从古典戏剧吸收养分外，还把眼光瞄准了当时代表了戏剧艺术先进水平的德国。在德国戏剧艺术家们的影响下，巴蒂通过坚持不懈的努力与摸索，很快在法国舞台上站稳了脚跟，并以自己独特的风格对后人产生了深刻而又久远的影响。

在巴蒂高举的整体戏剧大旗上十分醒目地写着的是"导演至上"几个大字。一旦将"词语陛下"从宝座上一脚踢开，导演便神完气足地取而代之，剧作家、演员、灯光师、布景师等概莫能外地臣服于其威严之下。为了恢复戏剧的视觉特性，巴蒂在导演中运用了一切舞台表现手段，尤其是在德国蔚然成风的表现主义技巧。人们注意到，在冬季马戏场上演的第一场戏中，巴蒂就以其独特的灯光设计赢得了人们交口称誉。而他导演的第一部作品更是因其观赏性特别强而引起批评家比杜的不满。此人认为："戏剧，首先就是剧本。其余的虽能愉悦视觉却毫无意义。"在这位卫道士看来，巴蒂的演出危险在于"提供给人们只是一部微不足道的剧本的壮观场面"。然而这些非议并不能阻止巴蒂前进。无论是同年的《奴隶》还是次年的《西蒙风》，他均将制造舞台视觉效果置于首位，动作、灯光、服装、道具、布景、音乐等各种成分完满地结合在一起，使得演出色彩缤纷，极大地满足了观众的"视觉"需要，被认为体现了其"完全戏剧"的"七弦论"。

巴蒂认为，为了达到让观众通过戏剧艺术进入幻想世

界的目的，导演的任务在于以有形世界表现无形世界，以具体事物暗示抽象真理，而这却是不能仅仅依靠语言就可实现的。他表示："一部剧本不可能表达到位。它和一切语言一样，有着其极限。在此极限之外便开始了另一个区域，一个神秘的、沉默的区域，所谓气氛、环境、气候等等。而这一切都得由导演的工作表达出来。我们上演整个剧本，演出剧本能够表达的一切，但我们还要在言词本身所不能到达的边缘上将其延伸出去。"巴蒂还进一步对剧本作了分析，认为存在着两类不同的伟大剧本，一类已经相当完满，导演工作似乎也难以为之增添什么，另一类则"只能在戏剧舞台上才能被揭示出来；例如心中想着剧院的莎士比亚所创作的剧本，其中我们看得见人物的动作、姿态，而他却从不描写这些。就这些剧本而言，导演的源泉作用便无穷无尽。他便成为名副其实的合作者"。巴蒂的这一席话我们切不能过分天真地全单照收，因为尽管他承认有所谓自足完满的剧本，但在导演实践中他似乎从来不折不扣地充当剧作家代言人，因此才有每戏必引起争议的情形。相反，他所选择的大量剧作属于第二类，甚至莎士比亚也不例外！对巴蒂来说，只有这样"心中想着舞台"的剧作家才堪称大家，只有他们的剧本才堪称经典！既然真正伟大的剧作是那些为导演提供了无尽创造可能的剧作，那么导演对剧本进行深入挖掘与大胆创造便是天经地义。对莎翁可以如此，对其它剧作家更有何妨？

值得注意的是，所谓给导演留下无穷创造余地的莎翁剧作被巴蒂搬上舞台的其实屈指可数，最为引人注目的为1928年上演的《哈姆雷特》。不同寻常的是，巴蒂使用了第一版本，因为他认为这是惟一真正体现原剧精神的版本，

一是它尚未为沉重的“伪哲学”所累，二是它遵循了一切舞台规则，三是它揭示了莎士比亚的真面目，尤其是其工作方式。这次演出自然也没能避免引起非议。此外，在巴蒂所导演一百多部作品中，成就最高、影响最大、同时也是争议最激烈的大多为第一类剧作，如莫里哀的《心病者》、拉辛的《菲德尔》、缪塞的《罗伦萨丘》和马里伏的《哈勒昆》等，而拉辛的剧作正是巴蒂所谓“词语陛下”一统天下的突出典型。因此，巴蒂的导演处理引起批评界的高度重视并屡次挑起极其激烈的争论。比如，《菲德尔》的舞台背景极其简单，三级台阶上紧裹黑色丝绒，舞台上仅有两柱路易十四时期样式的落地台灯。巴蒂对此解释道：“我们既不是要把观众带入伯罗奔尼撒，也不是要把观众带入凡尔赛或王港，而是要把他们带入一个非现实的能够将三者调和起来的戏剧场所。在我看来它是菲德尔能够完全生活于其中的惟一场所。”

对古典剧作如此“随心所欲”的“重新阅读”到了七年之后排演《贝蕾妮丝》一剧时更是变本加厉。从表面上看，巴蒂没有对剧情和台词像后来的普朗雄对待《伪君子》那样大施刀斧，但在舞台处理上却似乎处处与剧作家背道而驰。如拉辛在剧本里为提图斯设置的是近乎密室的小型沙龙，而巴蒂却在舞台上设计成由八级台阶相绕的半圆形宽阔空间；剧本里的皇帝宝座在舞台上则由石头台阶来代替……而与简朴的布景形成对比的则是华丽高贵的服装。此外，巴蒂还在舞台中央竖立起一尊象征罗马的母狼石碑，并别出心裁地在碑前燃起香火，演出时则违反时代地让人物犹如基督徒般地对之顶礼膜拜……总之，文学语言完全失去了至尊地位，取而代之的是相异的视觉符号，拉辛的

原作只剩下了一具空壳而已，这一演出引起的争论也达到了前所未有的激烈程度。不仅批评家们在各家报纸上猛烈开炮，就是剧场里的观众们也都怒不可遏地大叫大嚷表示反对。为了平息众怒，巴蒂只好同意与攻击者进行面对面的对话。这种情形一方面回应着上个世纪的古典主义与浪漫主义之战，另一方面则预示了50年代的“舞台写作”派对古典剧作所作的“重新阅读”。

然而，要是将巴蒂视为一个独裁专制的导演，那就难免有失公允。他曾一再声明，他从来没有为了纯粹的导演个人快乐而去歪曲一部作品，指出观众若是只知追求演出视觉效果却忽视提供这种愉悦的源泉乃是剧本这一事实的话，便是本末倒置。虽然巴蒂反复强调词语的局限以及导演的责任在于将其不能表达的内容暗示出来，但又承认导演所表达的毕竟是诗人那里已经有了的内容。他认为，导演的危险在于另一种本末倒置，即置剧本的内在文学价值于不顾而一味将眼光盯在词语的暗示部分，或干脆只选择那些具有强大暗示力量的剧本。此外，如此强调导演独创精神的他竟然也承认导演的选择并非没有限制，因为他无法超越剧作家所提供的剧本范围。因此，他得出的结论似乎多少有点自相矛盾：“他（指导演）是诗人的合作者。有时他将其最为隐蔽的思想即诗人不敢或不能说出的思想揭示于光天化日之下。所有有关我的理论的说法都是错误的。”对此必须悉心加以分析，切不能轻易下结论。我们认为，巴蒂的这些话语中自然不乏真诚的肺腑之言，但更包含了面对各方面的非议而采取的自我保护，表白他并没有完全疏远当时的主流思想，更不是一个离经叛道者。其实，无论是上面介绍的几出作品，还是在《心病者》、《屈打成

医》等其他经典作品中，都十分鲜明地体现了他那主张"重新阅读"的导演精神，如在《心》中的最后一场设计了一大群带着面具的医生与药剂师围站在阿尔冈的病床边，又如在《屈》剧中让演员当众搭台、换衣、吃喝等并在表演结束时将道具带下场等。面对激烈争议，巴蒂为了减轻压力同时也为了集中精力，不得不说一些与传统口径一致的话来。然而，他并没有丝毫改变自己的戏剧信念，在很大程度上其实践使得上述表白不攻自破。谁说导演的选择只能局限在剧作家们提供的剧本范围内呢，难道不能改编其他文学体裁的作品、甚至自己创作吗？于是有了《罪与罚》、有了《包法利夫人》、还有了《杜尔西内娅》……谁又会相信导演只能表达剧作家思想、只能是"诗人的合作者"呢？一来诗人们早已作古、二来即使他们健在我们也无法把握到他的思想，更何况"其最为隐蔽的思想"？事实表明，巴蒂从来都是我行我素，因而从第一部直到最后一部争论始终与之作伴也就不足为奇同时也最能说明问题的实质了。

所有这一切正是他与众不同之处，使得他能在20世纪上半期的法国舞台上独树一帜，且对后半期产生深远的影响。

第五节　庇托耶夫

一　俄罗斯圣人

人称"戏剧圣人"的乔治·庇托耶夫（Georges Pitoëff,

1886—1939)乃是“四人联盟”中惟一的外国人。然而,这位“穷亲戚和牺牲品”却被评论家们看作是两次世界大战期间法国剧坛上“最大胆和最富创新精神”的导演和演员,足见他在法国现代戏剧史上有着非同寻常的地位。

庇托耶夫原籍格鲁吉亚,出生在一个巨贾家庭。与一般腰缠万贯的商人不同的是,其家族中多数成员接受过良好的教育,有的还经受过巴黎浪漫文化氛围的熏陶,因而无不对艺术尤其是戏剧怀有一种难以排遣的情愫,年轻一代则从小耳濡目染。庇托耶夫仅两岁时,他的父亲由于痴迷于戏剧竟然弃商从艺,租赁下第弗利斯(现名为第比利斯)国立“马利剧院”担任经理。但他并不就此满足,又另建了一家更为现代的小型剧院,旨在扶植民族戏剧。庇托耶夫六岁就开始出入剧院,同时还在家庭沙龙里自编自演。及至中学,父亲更为他在舞台上设制专座,乔治从不错过一场演出。这种与生俱来的对戏剧的痴迷到了大学时代越发不可收拾,无论是在莫斯科就读工程还是在巴黎学习法律,他从不放弃任何观看戏剧演出的机会。在莫斯科,他不仅与斯坦尼斯拉夫斯基结成了忘年之交,而且有幸在《樱桃园》首演时见到了衷心仰慕的大师契诃夫。这一切无疑都是庇托耶夫注定成为戏剧巨匠的重要因素。

1905年俄国革命爆发前夕,举家移居巴黎。庇托耶夫一边求学,一边积极参加父亲组织的“俄罗斯艺术家社团”活动。在一次聚会中,他被一位俄罗斯著名女演员慧眼相中,并被带回俄国参加其剧团的演出。于是,庇托耶夫身上的戏剧潜能终于爆发,由此下定了献身艺术的决心。恩师去世之后,他又加入了其妹创建的流动剧团。直到1912年,翅膀已经长硬的庇托耶夫开始寻求独立,在彼得堡创办了

"我们的剧团",安扎在一工人街区之内。要不是一战爆发,他被父亲强行带回巴黎,其戏剧生涯必将在俄罗斯展开。当然,在俄罗斯的这段宝贵经历无疑为其在西欧的发展与成熟奠定了坚实的基础。1915年他与同乡、贵族名门之女柳德米拉的结合可谓猛虎添翼,从此夫妇俩在荆棘密布的道路上勇敢并行,谱写了无数绚烂篇章。

和多数艺术大家一样,庇托耶夫的事业绝非一帆风顺,但其不畏艰难的勇气也是非凡无比。1918年,庇托耶夫在日内瓦郊区普兰帕莱创建了以自己名字命名的剧团,拉开了在西欧的演出序幕。在瑞士四年期间,"庇托耶夫剧团"面临的困境远非常人所能想像。为了吸引观众,夫妇俩必须不断排新戏。可由于经费拮据,庇托耶夫几乎一切都得亲自动手,上至导演设计,下至制作装台,无不事必亲躬。可惜这一切得不到瑞士观众的理解与欢迎,有时甚至换回的只是敌意。1917年,因为十月革命俄国富商无法继续资助之后,剧团财力捉襟见肘到了极点,庇托耶夫有一次竟然因为饥饿而晕倒在台上!然而,再大的困难丝毫没能动摇他从艺的决心。相反,夫妇俩互相激励,勇敢地面对困境,对艺术精益求精,剧团的名声很快越过阿尔卑斯山脉传到了巴黎。1921年,科波诚邀庇托耶夫剧团前往老鸽巢剧院演出,巴黎观众的热情欢迎使他最终决定离开沉闷的瑞士。

1922年,应埃贝托邀请,庇托耶夫剧团入驻香榭丽舍剧院,立即为巴黎剧坛吹进了一股清风,舞台呈现一派新气象。然而,磨难并没有就此结束。事实上,自定居巴黎到逝世的17年期间,庇托耶夫真正"安居乐业"的时间只有短短两年,绝大多数年头都处于风雨飘摇、无处栖身的苦境

之中。1925年起，他们常被迫从这家剧院到另一家剧院四处流浪。据统计，十年不到的时间里他们竟然更换了八家剧院，这在“四人联盟”中可谓绝无仅有。然而，矢志不渝的夫妇俩始终以顽强的毅力与困难作斗争，从不低头泄气，甚至就在开始“流浪”的同时重组剧团，创建了第二个“庇托耶夫剧团”，并以惊人的意志与才华排演了一台又一台新戏，为巴黎观众奉献了无数艺术珍品。为了艺术，同时也为了维持生计，他们夜以继日，还不得不经常到其他国家巡回演出，真正做到了“鞠躬尽瘁死而后已”。正因为如此，著名诗人科克托称其为“戏剧圣人”。

二　外国戏剧使者

作为两战期间少有的以巴黎为活动中心的外国戏剧家，庇托耶夫对法国现代戏剧究竟意味着什么？又作出了哪些贡献呢？

要回答这个问题，首先得略微回顾一下历史。法兰西民族素以具有海纳百川的胸襟著称于世。也正因为此，才使得她的艺术在整个世界显得光辉灿烂，无与伦比。试想，如果她容不得毕加索[1]与乔依斯[2]、容不得斯特拉文斯基[3]与尼津斯基[4]的话，那么不仅整个法国现代艺术史、甚至整个世界现代艺术史就将重写，而且可以肯定它

[1] Pablo Picasso（1881—1973），西班牙画家、雕塑家，也是20世纪最伟大的世界级艺术大师之一。

[2] James Joyce（1882—1941），爱尔兰小说家，以《尤利西斯》一书著称于世。

[3] Igor Stravinski（1882—1971），俄罗斯作曲家，其《火鸟》的演出曾经轰动世界。

[4] Vatslav Fomitch Nijinshki（1890—1950），俄国著名舞蹈家，“俄罗斯芭蕾舞团”核心演员。

绝对不会像今天这般精彩纷呈。但是，必须注意的是，法国虽有尊重艺术与自由的传统，这种尊重长期以来却更多的只是施予本国艺术家，灿烂的文化同时又使之养成了一种"惟我独尊"的沙文主义。直到20世纪，这种倾向才开始在绘画、音乐、舞蹈等领域有所改变。但在戏剧方面，法国人的保守传统却是根深蒂固。他们认定古典主义戏剧乃是世上极品，谁都无法逾越。莎士比亚剧作在法国的传播过程就十分耐人寻味。莎剧问世后长达一个多世纪里在法国竟无人问津，直到18世纪中叶才有伏尔泰等人开始介绍与翻译，但几乎没有人真正理解，更无赞誉称颂者，相反大多数人嗤之以鼻，讥为"蛮人之作"。到了19世纪，随着浪漫主义的崛起，莎士比亚开始受到重视，但依然不足以打破古典主义的坚固堡垒，最典型的例子莫过于20年代来巴黎访问的英国剧团遭受围攻、以及奥塞罗竟被篡改成白人等事件。虽说到19世纪末文化沙文主义开始有所收敛，自由剧团甚至上演了大量外国剧作，但是这种开放精神还只是体现在少数人身上。夜郎自大者依然不乏其人，甚至包括科波这样的"先知先觉"者。1923年，有人将皮兰德娄的《六个寻找作者的剧中人》交给科波，这位革新领袖虽然对其中创新精神大加赞赏，却拒绝接纳，表示"要是法国人写的话我就排了"。大智者科波尚且如此，一般法国人对外国戏剧不屑一顾的排斥态度更不难想见了。

当我们将庞托耶夫的戏剧活动置于这样的历史背景之下时，他在法国现代戏剧史上所起的推动与促进作用以及所作出的贡献便一目了然。粗粗浏览一下剧团的演出剧目，我们发现最为突出的特点便是当代外国剧作居多。作为来自俄国的戏剧家，他是当之无愧的俄罗斯戏剧使者。

早年他在瑞士上演的剧目中就包括屠格涅夫、普希金、布洛克、果戈理、托尔斯泰、安德烈耶夫等一大批俄国剧作家的作品，对契诃夫他更是情有独钟。要知道，这位如今世界公认的戏剧大师，在当时可是知者甚少。庇托耶夫可以说是第一位将他那些具有划时代意义的剧本系统搬上西欧舞台并使之家喻户晓的导演。1915年，他们夫妇俩到瑞士之后推出的第一出戏便是《万尼亚舅舅》。六年之后，庇托耶夫为其老鸽巢剧院带去的也正是这出大戏。定居巴黎之后，庇托耶夫剧团每年都要推出大量俄罗斯剧作，契诃夫剧作则独占鳌头。

然而，除了俄罗斯剧作之外，庇托耶夫还不遗余力地大量介绍一流的其他外国现代剧作，打破了法国人孤芳自赏的心态。其中最有代表性的便是皮兰德娄。1922年，这位名不见经传的新人的代表作《六个寻找作者的剧中人》刚刚被翻译成法语，独具慧眼的庇托耶夫立即决定将其搬上舞台。不巧的是柳德米拉出了车祸，计划只得推迟。巧的是杜兰英雄所见略同，迅速推出了此剧。于是，第一个在法国上演庇兰德娄作品的荣誉便与庇托耶夫擦肩而过。然而，无论是从揭示作品内容的深刻性及手法运用的独创性方面还是从关注皮兰德娄创作的持续性方面来看，庇托耶夫显然比杜兰略胜一筹。在首演之前，庇托耶夫曾经将自己的导演计划寄给剧作家，并非为了征求意见，只是为了简单通知而已，因为他认为剧作家本人往往并不了解自己的作品，而导演在理解方面总要胜过剧作家。皮兰德娄对他的某些处理方案甚为不满，竟然亲自坐火车前来“纠正”，孰料却被导演现场所见深深震动！空荡的舞台上灯光幽暗，既没有布景也没有平台，完全符合其剧本的要求，而最

令他称奇的是人物竟然从舞台深处的升降机出场，一切都令他无比信服。老资格的安托万也认为演出的每一细节都恰到好处，每一分钟都令人目不转睛。另一位评论家如此写道："连续两个晚上我看了一台萨尔都的戏和一台皮兰德娄的戏，如此便跨越了 50 年。"而著名评论家道特则将此剧的首演与 1928 年《西耶格弗里德》的首演相提并论，认为是两战期间最为值得纪念的事件。

皮兰德娄在法国一举成名，而庇托耶夫对其剧作的兴趣也是与日俱增。在 1925 年之后的十年间，他先后执导和主演了《亨利四世》、《如此而已》和《今晚我们即兴表演》等。虽然这些演出的反响不一，甚至日后皮氏也颇有微词，然而庇托耶夫对其剧作在法国乃至世界的传播并产生重大影响功不可没。除了最后一出戏之外，其他两出都引起评论界较为强烈的争议，尤其对庇托耶夫的导演风格众说纷纭，不过对表演上的成就却交口称赞，由庇托耶夫扮演的亨利四世更是有口皆碑。庇托耶夫根据作者指示，将脸的底部涂得一片惨白，又在双颊上点以红色，演出时眼睛直勾勾往前，形象与动作都与木偶无异。最令人称道的则是结束部分，当装疯的亨利四世杀死昔日的情敌贝克莱迪之后，舞台左方的布景装置直往其他人物身上倾倒。重新回到疯子状态的亨利四世独自上场之后，默默地扶起倒地的布景，驮在背上将之重新扶挂墙上……自始至终，整个演出如此令难以忘怀的场景不断，难怪庇托耶夫每晚都受到观众的热情欢呼。有评论家甚至认为他革新了表演："亲爱的庇托耶夫带来了第四维即神秘之维。"[1]由此可见，通

[1] 语出戏剧评论家 Francis Ambrière，转引自约马隆：《导演乔治·庇托耶夫》，瑞士洛桑人类时代出版社，1979 年版，P.150。

过上演皮兰德娄的剧作，庇托耶夫不仅为法国剧坛带来了新的戏剧观念，而且更新了表演方法。

除了契诃夫和皮兰德娄之外，庇托耶夫推出的重要剧作家还有易卜生、斯特林堡、肖伯纳、王尔德、邓南遮[1]、沁孤[2]、奥尼尔等人。正因为庇托耶夫剧团的剧目是如此地广泛多样，所以文豪杜阿梅尔[3]戏称其为“国际剧团”。就实际情形看这并非过誉之言，但我们切不可以为庇托耶夫只是热衷于排演国外剧作，而对法国现代剧作家不闻不问。事实上，法国剧作家尤其是年轻新秀的剧作在其演出剧目中同样占据着不小比例，既有虽已成名但却不甚如意者如克洛代尔，也有已经小有名声者如勒诺尔芒，更有初涉剧坛者如阿努依等。庇托耶夫在瑞士成立第一剧团时，首演剧目便是勒诺尔芒的《时日若梦》，该剧还是庇托耶夫剧团第一次访法时的演出剧目，并以此“征服了巴黎”，次年再次访法时献演的仍是勒诺尔芒的一部剧作。定居巴黎之后，他对法国现代剧同样十分关注，甘冒风险地竭力扶持年轻的剧作家。最著名的例子为1926年上演年轻诗人科克托的《奥尔菲》，首演之后两派之争的激烈程度完全可以与“欧那尼之战”媲美。1937年，他导演阿努依的处女作《没有行李的旅行者》大获成功，备受鼓舞的年轻诗人就此决心从事戏剧创作，成为二战前后最有影响的剧作家之一。由此可见，庇托耶夫对法国当代戏剧的贡献并

[1] Gabriele d'Annunzio(1863—1938)，意大利作家，写诗、写小说，也写剧本，在艺术上和生活上一直充满反叛传统精神。

[2] John Synge(1871—1909)，爱尔兰戏剧家，为建立爱尔兰民族戏剧作出了杰出贡献。

[3] Georges Duhamel(1884—1966)，法国小说家、诗人、评论家，法兰西学院院士，代表作有《萨拉万的生平与经历》等。

不亚于其他导演。

三 不统一风格

庇托耶夫十分勤奋认真，一生马不停蹄地将一出又一出剧本搬上舞台奉献给观众。就数量而言，1915—1922 年，庇托耶夫剧团在瑞士上演了 60 部作品；1922—1939 年在法国总共有 101 部作品问世，而其一生所导的作品总数高达 228 部，为“四人联盟”中最为高产的一位，其中新人新作占据绝大多数。有人认为这是庇托耶夫为经济所迫，为了吸引观众而不得不经常更换剧目，实则不然。要了解庇托耶夫为何如此热衷于搬演新人新作，必须从其对导演艺术风格的追求中去寻找。

庇托耶夫虽是两战期间最富有艺术创新精神的导演之一，但并没有留下多少理论作品，从仅有的一些谈话和文章中来看，其戏剧思想也没有形成完整的体系。可以说：不囿于任何理论体系、不拘泥于任何流派原则，完全听凭于想像与直觉、自由自在地在舞台上纵横驰骋正是庇托耶夫信奉的惟一原则，也是其全部导演作品的统一标识，所谓不成风格之风格是也。正如他自己所说的那样：“我从来不去考虑现实主义、风格化、综合等等这些词，我只是把剧本搬上舞台而已。”[1]对他来说，最为重要的并不是为剧本确定什么原则框架，而是如何使舞台多姿多彩，因此每一部剧本都必须有其特殊的导演处理，他说：“我认为出色的导演应该具有一种与生俱来的敏感。剧本的每一处精华都

[1] 庇托耶夫：《我们的戏剧》，法国波拿巴特书局出版社，1949 年版，P.9。

应该在其身上打开一扇特殊的门户并将所有其它门户关闭，从而使得他在创作该剧时只是感觉到这一剧本而已。"[1]庞托耶夫观点十分明确，不可能将莎士比亚与皮兰德娄相提并论，也不可能将莫里哀与斯特林堡放在一起。他的口号是："有多少剧本就必须有多少种导演。让我们的想像、我们的幻觉活跃起来，让我们忘掉体系吧。"[2]

与巴蒂一样，庞托耶夫将导演视为一门绝对独立的艺术，导演乃是一位具有创造精神的艺术家，而且这种创作永无止尽。导演在舞台上至高无上，享有绝对权威，他可以运用一切舞台手段来实现自己的艺术意图，无论是剧本还是演员、布景还是道具、灯光还是动作都得听从他的指挥。他表示："这是一位艺术家？还是一个绝对的君主！他通过调集所有的原材料以及属于他自己的秘密的舞台艺术表现手段，来促成戏剧演出的诞生。"[3]庞托耶夫从开始从事戏剧之日起就自觉参与创作的所有部分。他既是位优秀的演员，也是一位出色的舞美设计；既能调度演员，也能指挥乐队；既会制作服装，也会摆弄灯光，可以说是一位戏剧通才。其丰富的知识和经验使之能够在导演过程中游刃有余。正因为他多才多艺，他才能够强调导演的绝对权威与绝对自由。

不过，庞托耶夫并没有走到阿尔托那样的极端。他也不像巴蒂那样去发表任何过激的言论与主张，从来没有喊过将"词语陛下"拉下马的口号，反而对剧本始终保持着"一种近乎宗教般的敬重"。对他来说，导演艺术依然是为

[1] 转引自约马隆：《导演乔治·庞托耶夫》，P.83。
[2] 庞托耶夫：《我们的戏剧》，法国波拿巴特书局出版社，1949年版，P.11。
[3] 同上，P.7。

剧本服务的工具，因此“导演的首要任务便是与作品达到精神上的交流与一致”。[1] 庇托耶夫从未将剧本当作随意改写的对象，反而奉之为导演艺术的灵感之源。他认为，导演必须深入剧作家内心深处，了解作品的深层意图，并将这一切化为己有，最终将其中的永恒价值呈现于舞台之上。要做到这一点就必须完全尊重剧本的本质特性，切不可任意改变与歪曲。然而，切不可认为庇托耶夫因为强调尊重剧作而在执导过程中亦步亦趋，忠于原著并不妨碍导演自身的艺术创造，著名的例子便是其导演的肖伯纳剧作《圣女贞德》。原作中具有较强的政治色彩，鼓吹某种清教徒式的社会主义内容，庇托耶夫的导演创作却大大突出了中世纪神学意象，以至于引发了柳德米拉一场严重的精神危机。

庇托耶夫的导演创作数量虽多，然而在风格上却从来不僵化固定。他之所以不停地推出新作与其说出于经济原因，不如说是出于对艺术不断创新的追求，而且正是这种追求反过来导致了演出收入下降，庇托耶夫剧团则始终在贫困之中坚守着艺术阵地。有人将庇托耶夫的创作称之为“先锋戏剧”，我们认为倒不如叫做“实验戏剧”更为恰当，因为每一出新戏尤其是新人之作的排演无疑便是一次实验。他在谈及其于 1929 年试图在巴黎国立戏剧学院创办国家实验戏剧室时曾强调：“戏剧不能没有实验而存在……如果这个戏剧室办成的话，其任务不是追求成功的演出、批评界的褒扬和每一个人的看法。它应该勇往直前，犹如一股盲目的力量将其道路上人们习惯称作为困难的东西

[1] 见约马隆：《导演乔治·庇托耶夫》，P.85。

碾个粉碎。人们只是在实验过程中、在能够实验时才总有一天会成功的。"[1]由于庇托耶夫一生实验不止，所以他称自己的导演风格为"不统一风格"。

这种"不统一风格"还表现在追求舞台简约以突出表演及增强表现力方面。强调演员的重要地位与作用不仅是庇托耶夫导演的一贯作风，也是其剧团之所以能够长期在经济拮据、竞争激烈的条件下始终昂首挺胸的重要法宝。他认为，演员乃是"戏剧之王"和"剧作家的代言人"，是他将台词体现在舞台之上，是他通过深入人物的灵魂、身体与无意识使得剧本产生力量，是他使得剧作家纸上无生命的词语变成活生生的形象。庇托耶夫一生都没有脱离过舞台，创造了无数角色，尤其擅长表现悲剧角色。而柳德米拉更是一位不可多得的表演天才，只要她一出场，全场观众就会凝神屏气、目不转睛地追随着她的举手投足。由于有了她这样的"超级明星"，庇托耶夫剧团才能够吸引如此众多的巴黎观众，立于不败之地。应该说这些都是促成庇托耶夫真正认识到表演的重要性质，产生"简化舞台以突出表演"的导演思想的原因。

庇托耶夫历来反对直接照搬生活，认为艺术的本质在于简约和节制，舞台越是从简，作品越是具有力量，而导演必须以最简单的舞台手段来形象地表达剧作中隐藏的诗意和力量。1926年他称自己首先追求的是"诗意与和谐，一切都在这两个词里了……"，他要给予观众"一种由艺术改造过的生活印象，并通过一切手段来达到这一目的"十年之后，他再次表示："我的个人愿望是将广大观众领向纯粹

[1] 见约马隆：《导演乔治·庇托耶夫》，P.310。

艺术。"因此，纯粹、简约、诗意与和谐成为庞托耶夫导演观的关键词，也是其一生导演作品的重要特性。由于强调"布景就在词语当中"，所以舞台上布景与道具较少，大量的空间留给了演员，同时又在色彩、灯光方面大做文章，努力为演出创造出一种氛围来，如在1922年上演《莎乐美》时，庞托耶夫在舞台三面墙和地板上全都铺上黑色天鹅绒，并让演员穿上色彩象征各自情感的服装。在1937年上演克洛代尔的《交换》时，他设计了一个多功能布景，舞台上挂起了黑色幕布，中间为一棵树的造型，树干与树枝都光秃无叶，让人产生无边无际之感。为了表示时间地点的变化，庞托耶夫还在树上和黑幕下方镶以金黄色带子，以增强海洋地平线的无垠之感。有时"地平线"前还会出现一些表示芦苇的景片。这样的布景不可不谓简洁，同时又不可不谓丰富，因为透过它既表示了不断变化的时间与地点，又制造了南美海岸的神秘气氛，极大地丰富了观众想像和剧本内涵。

越到后期，庞托耶夫的风格越是鲜明，最有力的例子便是《哈姆雷特》，1920年首次上演时，舞台布景已经在克雷的影响下以可移动的各种平台和标牌为主，通过平台、标牌与景片的不断组合来表现地点变化，虽然没有任何写实主义的细节，但还是设计了24个不同的布景。然而1927年复演时，布景方面出现了很大的变化，只保留了最后一场的那些组合，其它则由两块黑色幕布和一块红色幕布通过灯光的不断变化来表示场景的变化。庞托耶夫写道："在上演了一百场《哈》之后，我将二十四个布景减至一个，而就此对我来说，《哈》的布景终于找到了。"在表演方面，原先的老王幽灵身影也干脆取消，由灯光来表示，庞托耶夫扮演的哈姆雷特王子始终身着黑色，从而与身着白色的奥

非莉娅和最后上场的福丁布拉斯形成对比。所有这一切无非都是为了突出演员的表演和引导观众对剧本巨大内在意蕴的关注。而事实证明庇托耶夫的尝试是成功的，当时的评论界几乎异口同声地对其扮演的哈姆雷特大加赞赏，认为庇托耶夫演活了这个人物。而科克托的评价十分耐人寻味："我永远不会忘记这出《哈》，庄严而又俗气的华丽服装构成的壮观假面舞会，没有奢侈的庆典，一文不名的富裕，仅以阿拉伯人将头巾随便裹在头上的漫不经心的优雅来撷取全剧之精神。"[1]

作为一个外国人，庇托耶夫能够取得如此骄人的成就，无疑与法兰西的文化水土宜人相关，但更与其自身的禀赋与努力相关，其顽强不屈的奋斗精神则尤其至关紧要。这便是这位"戏剧圣人"留给后世的永恒财富。

[1] 科克托："衷心支持乔治和柳德米拉"，载1949年4月29日《战斗报》。

第 3 章

传统的叛逆

我们看到，随着科学技术、社会思潮以及艺术观念的更新与进步，戏剧同样在不断变化与发展，其中导演的地位上升之快最为突出，由此引发了人们对戏剧艺术本质的重新认识以及对戏剧要素的重新定位。究竟是文学为本、还是表演为上?抑或其它成分为主?如果说在以往几个世纪里这个问题被“戏剧就是文学”这一根深蒂固的观念所掩盖的话，那么，自19世纪中期以来，科技的高度发达、社会的急遽发展和人文观念的广泛更新无疑使之凸现起来，而随着导演艺术的诞生，它就日益变得不可回避了。虽然科波、茹威、杜兰以及庇托耶夫等都曾明确表示：导演乃是为文学服务的工具，但在具体实践中导演的声音往往不由自主地变得高亢，甚至大大盖过剧作家的声音，演出更多地打上了导演的个人烙印，因而与剧作家的矛盾也就在所难避免。在“四人联盟”内部，甚至还出现了巴蒂那样的激进派，公开表示：导演才是戏剧创作的真正主人，剧本充其量只是众多元素中的一项罢了。正是他第一个高喊出将“词语陛

下”拉下宝座的口号！

其实，问题的严重性并不在于外部产生了巴蒂这样急于攫取剧坛霸主地位的导演，而在于剧作家内部也产生了怀疑“剧本第一”观点、甚至公开“破坏”的异己分子。他们“助纣为虐”，除了散布一些长“他人”志气灭自己威风的言论之外，还身体力行地编写各种新“文本”、组织形形色色的“新型”演出活动，从而大大地损害了文学的权威，削弱了剧本的根本地位，助长了导演的气焰，最终是引火烧身，为半个世纪之后的戏剧文学危机埋下了祸根。为了把握这场危机的来龙去脉，弄清剧作家在危机萌芽时期所扮演的角色，我们还得再一次将目光投向19世纪末20世纪初，对反对传统戏剧的演变过程作一追溯，并对雅里、阿波利奈尔和科克托的创作作一番分析与评介，尤其要对被60年代激进戏剧家们奉若神明的阿尔托的“残酷戏剧”理论作深入探讨。

雅里堪称法国现代戏剧史上第一个怪才，很早就组织一些似是而非的演出活动，后又以一出《乌布王》成为20世纪各种颠覆性反叛活动的始作俑者。他曾明确表示反对以追求粗俗笑声和票房价值为目标的佳构剧[1]，鼓吹真正的艺术家必须勇于创新、打破法则，创作独一无二的作品。雅里的这种观点并不只是停留在理论阶段，而是极其鲜明地落实在其剧本创作之中。通过不朽的乌布王，雅里第一次给予传统的文学剧本模式以致命的打击，为20年代的超现实主义以及50年代的“新戏剧”开辟了道路。

[1] 指19世纪下半期盛行的一种剧本样式。这类剧本往往结构精致、讲究技巧，但内容空洞，千篇一律。林荫道戏剧的剧作家们最为擅长。

虽然雅里此举在当时并未获得一致赞扬和认同，但其影响却直接而深远。先是有阿波利奈尔这位发明“超现实主义”新名词的现代诗人，作为朋友，他十分推崇雅里放荡不羁的性格和勇于叛逆的精神，而他本人更是一位不拘泥于传统的诗人和评论家，其突发奇想之作《忒瑞西阿斯的乳房》可以说具有里程碑意义。处处以“惊奇”为准绳的阿波利奈尔在剧中使用各种各样的新手法，在当时着实令人啧啧称奇了一番，只是这么一来，传统戏剧的根基又一次受到极大的削弱。

多才多艺的科克托是一位不知疲倦的艺术实验家，诗歌、舞蹈、电影、绘画无所不能且均有建树，戏剧方面也是硕果累累。这位力求惊世骇俗的名流走上戏剧创作道路的方式竟也是那么非同寻常！从现代芭蕾脚本到古典式剧本，从五幕大戏到袖珍小剧，从古代神话到现代生活题材，科克托涉猎范围之广几乎无人堪与匹敌。然而，从突破传统的角度来看，应该说他的芭蕾舞脚本最具代表性。被我国学者普遍视为其超现实主义代表作的《奥尔菲》其实只是一部探讨诗歌问题的观念剧。尽管不乏创新，但它对传统戏剧的破坏力远逊于《埃菲尔铁塔上的新人》之类的脚本。

然而，上述叛逆分子与30年代的阿尔托相比，简直是小巫见大巫。倒不是因为他写下或导演了什么传世名剧，而是因为他石破天惊地提出了崭新的戏剧理论。客观地看，在阿尔托的戏剧实践与理论里明显晃动着雅里的影子，他与超现实主义的同道们过从甚密的经历使其理论从一开始就具有强烈的叛逆特点，从而难以被当时社会容忍与接纳。

第一节 雅 里

一 怪才奇论

雅里(Alfred Jarry, 1873—1907)是一位堪称怪才的戏剧家。他出生在外省拉瓦尔城,从小爱好文学创作,中学期间就曾写过诗歌和短剧,尤其热衷于组织各种演出,曾在朋友和自家谷仓里组织演出木偶剧《波兰人》。90年代初随家人迁往巴黎后,雅里的创作热情依旧,编戏演戏兴趣更浓,竟将上述学生戏谑之作改编成《乌布王》搬上了学校舞台。他一度追随过吕涅-波,在作品剧团里担任其非正式助理。1896年,《乌》剧在"新剧院"由该剧团正式上演并引起轰动,两年后此剧再度以木偶形式与观众见面,同样反响热烈。从此,雅里的名字便与"乌布王"系列剧[1]一起被载入史册。

雅里登上文坛之际恰是象征主义崛起之时,作为一个嗅觉敏锐的诗人,他自然难免受马拉美、兰波等人的影响。《乌》剧由象征主义戏剧之堡垒——作品剧团推出就很说明问题。但我们切不可就此将其与象征主义混为一谈。事实上,他的戏剧思想、尤其是创作实践与抽象晦涩的象征主义有着不少差别。他到最后甚至走向极端,竟然通过剧作对之进行破坏。更为重要的是,雅里的戏剧理论

[1] 包括《乌布王》、《乌布戴绿帽》、《乌布被缚》等剧本。

之新颖奇特及其对后世影响之深远也为象征主义望尘莫及。

1896年9月，雅里在《法兰西水星》杂志上发表了一篇题为《剧院里的戏剧无用论》的奇文，阐述了自己对戏剧的认识与主张，其中有些观点不仅在当时惊世骇俗，即使今天来看也是非同凡响。他认为，戏剧的目的在于为观众带来欢乐，但它必须是一种“创造和预见的快乐”，而不是廉价庸俗的故弄玄虚和卖笑逗乐。基于这一点，他和少数有识之士一样反对风靡一时的佳构剧，认为这些剧作千篇一律，虽然技巧上无懈可击，可是内容上空洞无物，实在不足取。作为一个名副其实的革新家，雅里主张不必拘泥于既有法则和陈规，而必须具有创新与开拓精神，在突破中寻找新的写作和演出样式。但是，他对左拉大肆鼓吹的自然主义并不以为然，对安托万的实践更是不满，认为他们忽视了戏剧艺术的自身特性，削弱甚至取消了戏剧与生俱来的诗意性，他极力反对在舞台上制造与现实一致的幻觉效果。对他来说，现实生活没有任何价值，一切都得依靠剧作家的想像来完成。他甚至极端地宣称，诗人既不必从现实生活中甚至也不必从书本中去寻找戏剧人物原型，且只有持有这种观点的人才有资格写戏。这样创造出来的人物应是独一无二的，但又远非“典型环境”中的“典型人物”，而是“一种会行动的抽象体”和由不同性格组成的复杂综合体。在他眼里，这种想像的抽象体远远优于依据现实创造的所谓“活生生个体”。除了规定表现内容之外，雅里还提出了一系列相应的具体舞台措施。在表演上，演员应对人物作中性化处理，必要时可以带上面具等。在舞美上，布景不应照搬自然，物体也不应复制现实，以取消时代，追求永

恒，同时便于观众展开想像的翅膀。为此，他主张布景最好请不懂画者为之，物体也要尽量突出人为制造的因素。至于被应用于舞台艺术的灯光，雅里和吕涅－波等人的观点十分一致，认为它在整个导演工作中将发挥相当重要的作用，比如可以用来代替布景，以便突出演员和制造影子效果等。总之，为了强调戏剧的本质特性，雅里主张不惜用尽一切手段。

从上述简要介绍中不难发现，雅里的戏剧理论虽然称不上全面系统，却具有极强的超前意识，对传统戏剧更是有着明显的破坏性。虽然在某些方面与象征主义有着相近之处，比如反对过分的现实感、强调演出的诗意，但实际上他几乎反对当时所有的戏剧样式，形形色色的商业戏剧、自然主义戏剧、现实主义戏剧以及象征主义戏剧都在其抛弃之列。然而，雅里并非一个虚无主义者，他在摧毁旧戏剧的同时，还力图建立一种新戏剧，具体的体现便是堪称现代叛逆之经典的《乌布王》。

二 《乌布王》

如上所述，《乌布王》原为80年代中期雅里在雷恩中学读书时与同学一起“创作”的一部戏谑之作，原意只不过是为了讽刺他们憎厌的一位名叫埃贝尔的物理老师，乌布一名实为埃贝尔的变异。转学巴黎亨利四世中学之后，雅里对剧本进行了修改，最后由吕涅－波搬上舞台，于是有了今人所见到的正式剧本。

其实，《乌布王》的内容来源可以分为两类，一部分为中学原作中的对埃贝尔报复性的嘲讽，另一部分为对莎士

比亚悲剧《麦克白》的滑稽性模仿与改编。和莎翁原作一样，全剧分成五幕，剧情简单而又荒诞：在所谓的"波兰"王国，"阿拉贡前国王"乌布老爹穷困潦倒，经不起乌布大娘的奚落与怂恿，决定拉拢军方发动政变，推翻旺斯拉斯王朝。就在国王检阅部队那天，乌布趁其不备杀掉了旺斯拉斯，篡取了王位，却让小王子逃过了劫难。登上国王宝座之后，乌布夫妇贪得无厌的本性暴露无遗，先是将贵族全部灭除以没收所有财产，后又亲自赶到乡村横征暴敛，结果弄得全国上下民怨沸腾。而流亡到俄国的小王子则在沙皇军队的支持下卷土重来，与波兰百姓里应外合，击溃了乌布率领的乌合之众。走投无路的乌布夫妇最终坐上了一条邮船，经波罗的海朝法国方向逃去。

这一理性化的介绍可能会给人造成错觉，以为这是一出既有头有尾又合情合理的古典式剧作。其实，正如肖曼所说的那样，"从内容到形式而言，'乌布王'的破坏性和颠覆性已经到达了顶点。"[1]无论是情节还是人物，《乌布王》都堪称荒诞之极。尽管全剧按照传统分成五幕，但这只是表面相似而已，因为雅里根本没有依据古典主义的模式和规律来分场分幕，而是以十分调侃的方式来处理情节与结构剧本。如果说前三幕剧情还相对紧凑地围绕着乌布夫妇篡位进行，那么后两幕则因表现乌布溃败逃亡而相当松弛和冗长，根本没法满足古典主义对结构安排所作的规定。整个关于乌布夫妇的故事情节完全建立在中学生胡编乱造的基础上，经不起半点"真实可信原则"的推敲，无论是老爹密谋造反、滥杀无辜、横征暴敛，

[1] 肖曼："二十世纪的法国戏剧"，载《戏剧》，1997年第2期，P.35。

还是大娘偷盗宝藏，既无外在联系，又无内在一致，夸张捏造痕迹一目了然。全剧事件可谓接二连三地发生，但是任意堆砌，除了强化全剧的荒诞之感而外，完全无助于揭示剧本主题与人物心理。有人曾经注意到该剧与《麦克白》在情节上的相似性，但熟悉莎翁悲剧的人一眼就会发现，这种相似只局限于夫妇俩因贪心而弑君篡位上，在具体内容和结构的安排上则无相似可言。最能说明问题的是，剧情发生地点似乎明白无误地告诉人们在波兰，然而作者却又在首演当晚的演讲中提醒观众说"波兰"表示"一处也不是"。

至于所谓性格，如果说雅里在将乌布夫妇处理成贪婪成性和色厉内荏的一对与莎翁笔下的麦克白夫妇略有相似的话，在具体的手法上却是风马牛不相及。在雅里那里，乌布夫妇只是一些操着人类语言、摸拟人类行为的空心傀儡而已，从语言到行为几同木偶，都极为机械和夸张。正如剧作家本人在上述《戏剧无用论》一文中宣称："乌布就是全世界所能容纳得下的最为粗俗不堪的家伙的化身。"他们与有血有肉的活生生人物无缘。演出的形象设计更加荒诞，乌布老爹大腹便便，脸上套着大鼻子面具，秃头上戴一圆顶礼帽；在他篡位之后，王冠代替了礼帽，腰上晃荡着酒瓶，厕所刷子成了权柄。乌布大娘身穿看门人的服饰，头戴一顶插满各种花与羽毛的粉红色帽子。雅里还要求扮演他们的演员在演出时采用特殊口音。所有这一切无疑加重了人物的漫画感觉。而这种夸张失真的处理手法自始至终贯串于全剧，既涉及到由演员扮演的主要人物，也包括由柳条扎成的和真人一样大小的次要人物。此外，根据雅里的要求，遇到人数众多的场面时，并不需要如数的演员，只要

一个就足以代表全体，无疑也是一种抽象化处理。雅里在1897年1月号的《白色评论》曾进一步指出，舞台如同一面哈哈镜，只有将人物进行歪曲之后才能使观众认清事物的真实，自己有意通过木偶戏方式将乌布塑造成一个代表人类愚蠢、贪婪、粗鄙和怯懦的小丑。

雅里在其它方面也同样采取了与传统大相径庭的手法。1896年1月他曾就《乌布王》的演出事宜致信吕涅－波提出自己的设想。为了使演出不分幕地一气呵成，他主张使用单一舞台布景，甚至一幅白布也可。布景设计须同时表现为一个房间内外部，并有冷暖对比。效果要求十分不真实、稚气和怪诞。尽管地点更换不断：从乌布夫妇的陋室到国王豪华的宫殿，从城市到乡村，从波兰到俄罗斯，但雅里只要求由剧中某个人物往柱子上挂牌子来表示。人物上下场时可有小型管弦乐队音乐伴奏。此外，他还主张"要从舞台上取消一些过分恶心的和无法理解的东西，它们在台上一无用处又碍手碍脚，最重要的是布景和演员们"。由于布景要求能同时代表房屋内外，舞台上便出现了如此景象：左方一张大床，旁有夜壶，床脚处有全身裹雪的树。而右墙上画有棕榈树，其中一棵被蟒蛇缠绕，旁有绞架和骷髅。由于强调表演的暗示力量，他要求在表现骑马场面时，"用一个纸做的马头悬于演员的颈上"就行；以一个演员来表演群众场面（如二幕中的游行队伍）或一个士兵代表军队（如四、五幕中的战争场面）……如此等等。

1896年12月10日，《乌布王》首演时座无虚席，除了朋友之外还有巴黎各报的戏剧评论家们，其中不乏文坛顶级人物，如叶芝、马拉美、布勒东、阿尔托和当时年仅17岁

的科波等。布景、服装和面具的设计为当时"不懂画"的波奈尔、沃亚尔等人，作曲为特拉斯，而扮演乌布王一角的则是吉米耶。光从这一创作阵容已经能够看出演出所具有的不同寻常的意义了。雅里本人当晚也来到了剧场，只见他面敷白粉，颈围领巾，身着宽松无比的衣服，一副玩世不恭的样子。为了让观众能够理解剧情，开演之前他还站起身来作了一番演讲，表示观众完全拥有解释剧本与人物的自由。而开演后第一句台词"粪便"[1]既出，全场哗然，哄闹竟然长达15分钟之久，有些观众甚至为此拂袖而去。以后，每当这一句台词说出之后全场就陷入一片混乱之中，而在整个演出中它竟反复出现了33次之多！观众分成截然对立的两派，包括布勒东等人在内的超现实主义者们大声叫好，阿尔托更是狂热至极。演出结束之后，评论界同样出现分歧。《乌布王》一时成为巴黎大街小巷的热门话题，雅里也因而成为遐迩闻名的人士，这一年即1896年，也因此被认为标志了现代派戏剧的萌芽。

有关《乌布王》上演的意义，正如斯泰恩所说的那样："这是一种反文化的开始，这种反文化表现了许多艺术上的无政府主义现象并宣扬形形色色在生活和艺术方面关系松懈的哲学和反哲学。"[2]然而，雅里的这种反文化与反戏剧精神的影响却要等到将近三十年之后才开始在阿尔托等人的实践中逐渐体现出来，直到50年代的新戏剧尤其是尤奈斯库的出现才真正被发挥到了极点。

[1] 法文原为merde，但雅里擅自多加了一个字母，变成了merdre（粪便），蔑视规则的叛逆精神由此可见一斑。

[2] 斯泰恩：《现代西方戏剧理论与实践》（二），中国戏剧出版社，1956年版，P.73。

第二节 阿波利奈尔和科克托

一 《戎瑞西阿斯的乳房》

阿波利奈尔(Guillaume Apollinaire, 1880—1918)生于意大利首都罗马，少年时代生活十分动荡，直到90年代末移居巴黎后才相对稳定。他20岁不到就尝试写诗并在各种文学杂志上发表，表现出罕见的才情。他还与雅里、毕加索、罗素和德兰等一批充满创新精神的现代艺术家过从甚密，耳濡目染中培养了敏锐的艺术鉴赏能力。出于对这些画家友人和他们所代表的新潮艺术的推崇，阿波利奈尔经常为他们的画作撰写评论，在绘画理论方面颇有建树。但他更重要的贡献在于诗歌创作，其《醇酒集》被公认为真正复兴了法国现代诗歌艺术。作为一名现代诗人，无论在表现内容还是手段上他都作了大量富于创新精神的探索，取得了令人惊叹的成就，他对法国现代戏剧同样也功不可没。一战爆发之后，阿波利奈尔和千万名热血青年一样奔赴前线，但不久就因头部中弹受伤被送回后方。谁知他在养伤之际竟然心血来潮，将戏剧当作了自己一门新的艺术实验对象。更出人意外的是，这部近乎戏谑之作的新戏竟然一炮打响，在沉寂的巴黎舞台上发出了嘹亮的声音。可以设想，要不是他次年不幸英年早逝的话，这位被誉为“最富远见的现代艺术创始人之一”的年轻才子必定还会在其它领域里干出一番惊天动地的业绩来。

这部至今令人称奇的剧本不是别的，正是 1917 年6月24日在位于蒙马特地区东方路上的雷乃－莫贝尔音乐学院内上演并引起轩然大波的《忒瑞西阿斯的乳房》。经过将近一个世纪的考验，它早已被公认为是“先锋戏剧史上，在《乌布王》与《秃头歌女》之间一个重要里程碑”。

正如批评家们指出的那样，《忒》剧的问世跟诗人与雅里之间存在的友谊以及对其新潮思想的推崇不无关系。阿波利奈尔向来钦佩这位放荡不羁的朋友，对其惊世骇俗的《乌》剧更是赞口不绝。若是没有雅里言行潜移默化的影响，恐怕一直致力于诗歌创作与革新的年轻诗人也不会突发奇想去写出这么一部“不伦不类”的剧本来。当然，巴黎舞台上一片乌烟瘴气的景象也是促使他愤然而起的重要原因之一。事实上，《忒》剧的构思早在一战爆发之前即 1903 年就在其心中酝酿，其目的正在于改变剧坛的堕落状况。这一点在剧中显而易见，诗人在序幕中通过班主的嘴告诉我们：

> 我痛苦地发现
> 缺乏大气与德性的戏剧艺术
> 正销蚀着人们战前漫漫的长夜[1]。

对阿波利奈尔来说，“缺乏大气与德性”的既包括林荫道上的商业戏剧，也包括安托万大力扶持的自然主义戏剧或其它一切以描写生活琐事为目的的写实主义戏剧。某种程度上可以说阿氏是位“象征主义者”，他认为戏剧和其它一切

---

[1] 阿波利奈尔：《诗歌总集》，法国伽利玛出版社，1956 年版，PP.863—913，译文均出自笔者。

艺术一样，即使表现的对象就是自然本身，也必须能够超越自然，达到更高一级的精神境界。为此，这位奇才诗人发明了一个新概念，即“超自然主义(surnaturalisme)”，指的是表现“这种具有确凿无疑的、无可思议的、无情无义却又充满喜悦的奇异事物的内心自然”的方法。一般认为，这一概念与诗人在《忒》剧中提出的另一概念即“超现实主义”(surrealisme)本质上并无二致。而阿波利奈尔对超现实主义所作的解释是：“一个人想模仿走路时，他便发明了轮子，可是轮子跟腿却毫无相似之处。于是他便毫无意识地创造了超现实主义。”[1]透过表面看实质，无论是“超现实”还是“超自然”，两者的反叛传统精神完全一致，均代表一种既有别于自然主义又不同于象征主义的新美学。正是在这种反叛与创新精神的指导下，诗人将《忒》剧写成了“一出超现实主义正剧”。诚然，从严格的文学史角度看，阿波利奈尔虽然第一个提出了超现实主义概念，但与二三十年代由布勒东倡导的超现实主义文学运动并无任何联系。此剧的意义与其说在于诗人发明了这么一个新名词，不如说更在于他在其中提出了一些新观点以及俯拾皆是的新手法。

《忒》剧为诗体形式，共有两幕十四场，正戏之前还有“序幕”。除了简单地交代剧情及讨论主题之外，它更是诗人用来与观众进行交流并阐述戏剧新观念的所在。大幕打开，身着礼服的戏班班主手拄一根探测棒从舞台底下的提词处(!)上场，开门见山地先向观众解释率领戏班重返舞台的动机，介绍演出内容及目的，还长篇大论地讨论了戏剧新精神。他首先表示，演出要为观众带来“快乐、享受与

[1] 斯泰恩：《现代西方戏剧理论与实践》(二)，P.73。

德性”,以代替笼罩在舞台上长达一个多世纪之久的悲观情绪。接着,他又对理想的剧院及演出形式作了一番畅想:应是一个拥有两个舞台的圆形剧院,其中一个在中央,另一个围绕着观众组成圆环。然后,他对表现内容与形式作了阐述。就内容而言,舞台上演出的乃是相互之间没有关联的事件,犹如生活当中所发生的那样;就形式而言,“响声噪声呼叫颜色动作/音乐舞蹈杂技诗歌绘画舞蹈/合唱行动及各种各样布景”,所有这一切都将加入剧情,但表演本身绝不考虑“合乎情理”与否,“因为戏剧艺术不应是一种幻觉艺术”。在此,十多年之后阿尔托不遗余力地提倡“残酷戏剧”的声音几乎已经清晰可闻。最后,班主再一次重申反对自然主义的立场,认为对剧作家而言,

剧本便是他的宇宙
他在其中乃是造物之主
随心所欲地支配着
声音动作姿势人群颜色
并不只是为了拍摄所谓生活之片断
却是为使生活本身完全真实地呈现
因为剧本应是完整之宇宙
有其造物主
即自然本身
而不仅仅是
我们周围或以往发生的
一小段生活之再现。

综合这些观点,阿波利奈尔在某种程度上正如西蒙所言,

"预示了未来的克洛代尔和阿尔托[1]"。

《忒》剧的主题，正如戏班班主在序幕里所告示的那样，"让大地处处闪耀婴儿们那星火一般的目光"。阿波利奈尔创作此剧之时，一战烽火正旺，前线伤亡十分惨重，需要大量的后备军人，因而人口问题十分突出。新近兴起的女权主义更是雪上添霜，使得生育问题变得空前尖锐，成为整个法国社会关注的焦点。作为一名战士，阿波利奈尔对此十分敏感，因而鼓励人们多多生育便构成此剧的重要主题以及相当完整而又合理的情节。然而，在新戏剧观的指导下，这一严肃的主题并没有把剧本变成一部沉闷乏味的道德剧。相反，为了避免"让任何人产生绝望"，诗人充分发挥想像力，运用一切新奇、夸张甚至怪诞的手段，使得剧本上演时显得多姿多彩，十分引人入胜。

事实上，《忒》剧从故事情节、人物形象及其语言动作到舞美设计、道具音响无不显示出反对传统、勇于创新的精神。剧情简单而又匪夷所思：桑给巴尔地方的女权主义者泰瑞丝不愿承认男人的权威，除了要争当议员、与男人平起平坐之外，还坚决拒绝生孩子，无奈的丈夫只好独自担当这一重任。为了加强全剧的奇特性和神秘性，阿波利奈尔影射并改造了古希腊神话，如女主人公的名字就来自神话中亦男亦女的先知忒瑞西阿斯。泰瑞丝上场时还是一位身着蓝色长裙、长有蓝色(!)脸庞的真女子，当她决定摆脱女身之时，突然大叫一声，两只乳房便从敞开的罩衫内崩了出来，却原是红蓝两只气球！她在放风筝似的玩耍一阵之后，又用打火机将球点燃炸裂！与此同时，她的嘴唇周围迅速长出了胡

[1] 西蒙：《法国当代戏剧辞典》，法国拉罗斯出版社，1970年版。

须。在她变性成为忒瑞西阿斯之后，丈夫上场，认不出眼前的妻子。不久，泰瑞丝离家出走，穿上丈夫的裤子奔赴前方。在女人们一片“拒绝再生孩子”的喊声中，身穿起裙子的丈夫决定自己生育，竟然一口气生了40049个！

“惊奇”作为主要艺术手法，全剧中可谓比比皆是。人物方面，除了三人有具体名字之外，其余均为抽象或集合名词，如团长、丈夫、乡警、巴黎记者、儿子、桑给巴尔人民、合唱队、报亭也被列入。在演出过程中，桑给巴尔人民这一集体人物始终在场却一言不发，只是不时根据剧情需要敲打身边的各种器具制造音响效果，如风笛、手枪、小号、盆碗等。报刊亭上画着女商贩的形象，有臂膀可以活动。时空方面显得相当紧凑。整个剧情持续仅为一天。一幕为上午，二幕为黄昏。地点也只有一处，即桑给巴尔的集市广场。然而，我们绝不能按图索骥，以为真是地球的某个确指国家，此处的桑给巴尔其实和《乌》中的波兰一样，乃是“乌有之乡”而已。而在表演方面，为了增强惊奇效果，剧作家要求演员们在说台词时不断或用舌尖发出怪声，或用比利时口音，或打喷嚏，甚至模仿鸡叫与火车轰鸣。有些场则干脆用传声筒读旁白，更有对白全由报纸的各种标题拼成并以报贩的声调念出。一幕，在泰瑞丝夫妇争吵过程中还穿插了拉考夫和普莱斯托两人因打赌而发生用纸枪决斗的场景。桑给巴尔人民的枪声响后，两人同时倒地。桑给巴尔人民便在左右两侧各插上一块有关人物评语的标牌，岂知拉考夫和普莱斯托竟又重新站立起来进行决斗，眼明手快的桑给巴尔人民立即打枪，两人再一次应声倒地。到了九场，这两个已经死了的冤家对头又一次出现，并再次重复了上述场面。而在第二幕，令人注目的是舞台上无处不见的摇

篮、硕大无比的墨水瓶和糨糊罐，在孩子的一片哭闹声中丈夫得意洋洋地向记者宣扬多子多福的道理，一边介绍已是成名作家的儿子，一边使劲地往摇篮里倒墨水、糨糊……当然还有算命女人变成泰瑞丝等诸如此类的离奇细节。

总之，虽然《忒》剧的剧情在总体上并不违背逻辑，但在局部场景中却有着难以计数的不合情理的细节，充满了诗人所谓的超现实主义精神。尽管它既没有像先前的《乌布王》剧那样轰动一时，也没有像以后的《秃头歌女》那样影响深远，但阿波利奈尔那勇于破旧立新的创造精神却完全与雅里和尤奈斯库一脉相承。也正是从这一意义上讲，《忒》剧才成为从《乌》到《秃》这一荒诞链上的重要一环。诗人阿波利奈尔也因此在现代戏剧史上占据其应得的一席之地。

二 《埃菲尔铁塔上的新人》

科克托(Jean Cocteau，1889—1963)出生于书香门第，素来享有"多才多艺、创作丰硕的无所不能者"之美誉，其独立无羁的精神也似乎与生俱来。他早年就读于巴黎著名的孔多塞中学时，因不守纪律被校方开除。然而，科克托被送往寄宿学校之后，并没有循规蹈矩，仍与艺术界人士交往频繁。正是在他们的影响下，他开始诗歌创作，还曾在普罗斯特、孟戴斯、佳吉列夫[1]等名流面前举行过诗作朗诵会，

[1] Marcel Proust(1871—1922)，法国现代小说家，代表作有《追忆逝水年华》；Catulle Mendès(1841—1909)，法国作家，曾经写过多部歌剧脚本和剧本；Serge de Diaghilev(1872—1929)，俄国艺术评论家和经纪人，曾经多次率领俄罗斯芭蕾舞团在巴黎献演并引起巨大反响。

20岁便有诗集问世。与此同时，科克托戏剧方面的天才也早早得到了显露。自1912年起，他便涉足剧本创作，且从不愿跟在前人后面亦步亦趋，更不愿重复自己，始终以无拘无束的诗人才情放纵奇思异想，创作了一部部风格独特的剧本，在戏剧史上写下了辉煌的篇章。

科克托又是一位不知疲倦的现代艺术实验家，其涉猎范围之广令人叹为观止。他除了在诗歌方面取得了世人瞩目的成绩之外，在舞蹈、哑剧、绘画、电影方面均建树卓著。他的才能在一战期间甚至还以参加卡洛斯[1]飞行的方式得到过充分展示。在戏剧方面，无论是古典的神话剧还是现代的生活剧，无论是高尚的悲剧还是通俗的情节剧，无论是纯粹的戏剧还是综合了音乐舞蹈等其它艺术的新剧种，他均曾尝试且有所成就。科克托敢于创新且善于创新，始终将斯特拉文斯基"在热枕头上寻找阴凉处"的名言作为自己的座右铭，力求每部新作都与前一部不同；正因为如此，在本世纪上半期，他一直都是巴黎舞台上一名充满活力的剧作家。

按其创作时代与样式，科克托的戏剧一般被划分为四个阶段，即：早期的"杂剧"、第二阶段的古典戏剧改编、第三阶段的中世纪题材作品以及第四阶段的传统样式剧本。虽然在后三个时期中科克托也写了一些不乏新意也颇受欢迎的佳作如《奥尔菲》、《双头鹰》和《可怕的父母》等，其中有的如《人类之声》还曾被法兰西喜剧院相中，但在今天看来，这些剧作无论是在打破传统观念还是在手法创新

[1] Rolland Garros（1888—1918），法国飞行家，曾于1913年创造首次飞越地中海之纪录。

方面都远逊于第一阶段的“杂剧”，而最后一个阶段的剧作甚至可以说是一种倒退。因此，我们将重点分析其第一阶段的作品。

需要指出的是，科氏早期剧作之所以被称作杂剧，既与中国传统戏剧中的元杂剧概念毫不相干，也与西方流行的杂耍风马牛不相及。它实在是一种极具创新精神、综合了神话、舞蹈、杂技、哑剧、音乐和戏剧等各门艺术成分的“前所未有的剧种”。科克托最初十分反对以语言为主的“话剧”，立志要把观众引回“动作”戏剧：“在这种剧里人物说得少，唱主角的是行动”。值得一提的是，诗人闯入戏剧领域多少有点出于偶然。据他本人回忆，1912年的某个夜晚，他与尼津斯基、佳吉列夫等人看完一出戏走出剧场的路上，尼津斯基对演出感到十分失望，佳吉列夫冷不防转身对科克托说道：“请你让我大吃一惊吧！”众所周知，尼津斯基和佳吉列夫均是俄国芭蕾舞团的重要人物，对现代芭蕾的发展立下了赫赫功绩。正是为了让佳吉列夫“大吃一惊”，5年之后科克托为其献上了《游行》。1917年5月18日夜在巴黎夏特莱剧院上演的这部“现实主义芭蕾”不仅让佳吉列夫目瞪口呆，更让广大观众瞠目结舌了半天，最终酿成骚乱事件，科克托的眼睛都差点没被愤怒的女性观众用发簪刺瞎！著名法国戏剧史家约马隆评价此剧说：“《游》剧上演在先锋艺术中乃是一个重大事件。”

《游》在某种程度上可以被看作是一出名副其实的“完全戏剧”，因为语言已经失去了霸主地位，取而代之的是舞蹈、音乐、杂技和动作，而所谓“现实主义”也完全与传统意义上的名词南辕北辙，科克托追求的乃是“比真实还要真

实"的东西。剧名《游行》的原意为马戏团在正式开演之前组织一些演员走上街头所作的一些广告性质表演，意在招徕观众走进场内去看"正戏"。从这一角度去理解，《游》剧本身就不是一部符合旧意的剧本。剧情发生在巴黎的某个星期天，由三个音乐歌舞杂耍段子组成，即分别由中国魔术师、杂技师和美国小姑娘三人所作的表演。舞台被表现为巴黎的街道与房屋，而"游行"完后并没有什么"正戏"演出。

然而，观众被激怒的原因还不止于此。我们只要从参与此剧创作的艺术家名单中就不难想像演出所具有的挑战性与先锋性。佳吉列夫的俄罗斯芭蕾舞团本身从事的革新在当时就不受传统观众欢迎，而他们的舞蹈在作曲家萨提的"具体音乐"伴奏下让听惯了人耳的古典音乐、看惯了优雅的古典舞蹈的观众们怒不可遏。在萨提那由"具体的"汽笛声、哨子声、打字机声组成的音乐声中，舞蹈演员马西尼的动作显得那么机械、那么僵硬、那么别扭！而毕加索设计的立体主义活动布景自然也是对观众刺激不小。凡此种种，均表明作为一部"完全戏剧"作品，《游》对传统戏剧形式的背叛程度之深之全。

在这出成名作演出之后的第三年，科克托又创作了一部风格类似的剧作《屋顶上的牛》。依然是与那些现代艺术家一起合作，演出则由包括意大利著名杂技家弗拉特里尼在内的名丑演出，舞台上荒诞不经的场面更是层出不穷。为了突出演出的动作性及其表现力，演员们的脸上始终戴着纸板面具。然而，在早期的这些充满奇思怪想的"杂剧"作品中，最有代表意义的还数 1921 年 6 月 18 日在香榭丽舍剧院上演的《埃菲尔铁塔上的新人》。与《游》剧一样，这

也是一部为芭蕾舞剧团创作的脚本，只不过演员由俄罗斯人换成了瑞典人而已。此外，科克托本人也亲自参与了舞蹈设计，并在排练过程中不断进行修改。《埃》剧无论是观念上的还是形式上的反传统都走到了无以复加的地步，被认为是最集中地综合了当时各门艺术中的一切反叛精神与力量。和前几部戏一样，此剧创作时荟萃了当时法国各门现代艺术的精英人士，作曲为包括米约、普朗克、奥涅格等人在内推崇萨提的"六人团"人士，风格一如《游》，婚礼的伴奏由各种葬礼进行曲、华尔兹和其他音乐拼凑组成；舞美设计依然是毕加索，这一次他居然推出了三米之高、身裹皮装的"主持人"；而在动作方面，科克托为了达到"比真实还要真实"的目的，运用了舞蹈、模拟、哑剧等各种手法来强化滑稽特性。大幕打开之后，观众们发现舞台两侧各有一个由演员扮演的高大的留声机，身子为匣子，嘴巴则充作扬声器。它们在演出中的作用犹如古代歌队，以不同的腔调或为观众介绍剧情，或替人物说出台词，或朗读舞台指示。不过，"留声机"说的速度极快，声音高亢，每一个音节都响亮清晰。头戴面具的演员们则以哑剧方式来表演相应的场面。与这种极具挑衅性质的表演相比，其剧情的荒诞性有过之而无不及。全剧以埃菲尔铁塔的第一层平台为背景，摄影师用一只如真人一般大小的老式相机为新娘拍照，当他喊道"当心小鸟要飞出来啦"这句实为生活中法国人拍照常用语时，却果真从皮腔里跑出了一只鸵鸟，竟然还引来了一名猎人。此后，每当他要拍婚礼场景时，总有某一动物或人从相机中跑出，先是一位手拿海斗、肩挎篮子、身着泳装的特鲁维尔海滨浴女，全场随即亮起五彩缤纷的灯光，新娘面对天空高举双手，浴女则翩翩起舞。之

后，从皮腔里甚至还走出了一个大胖男孩和一只非洲狮等人与物。自称是新婚夫妇未来儿子的男孩用球不断地向新娘狂轰滥炸；非洲狮子则吞食了一位将军！于是，新娘的公公便开始为将军致起悼词来！如此滑稽的场面不胜枚举，直到最后所有参加婚礼的人都进了照相机皮腔为止。整场演出恰如一场怪诞而又疯狂的梦。科克托则如此强调其创作原意："我谴责神秘，我把一切弄得洞若观火，我把一切均加以强调。星期天的空虚、人的兽性、一成不变的表达、形式与内容分离的思想（渗进了肌肉与骨子里的各种观念）、童年的残忍、日常生活的奇迹与诗意：这就是我的戏剧。"[1]而各种荒诞手法的运用则是为了"使平庸无奇返老还童，恢复活力"。人们不难发现，科克托的这类剧作无论是在思想主题方面还是在表现手法方面都预示了日后阿尔托的"残酷戏剧"以及贝克特、尤奈斯库等人的"荒诞戏剧"。然而，科克托毕竟是过于超前了，因而这次演出遭到各方面的抗议，其中甚至有不少现代派人士。

在这些早期风格怪诞的"类戏剧"作品之后，科克托为了寻找"热枕头上的阴凉之处"作了各种各样的戏剧写作尝试并取得了不小的成绩，尤其是对古希腊神话进行的改编工作，受到法国戏剧史家、英国学者布拉德比的大力肯定，他甚至认为科克托戏剧的先锋性并不在于反文学戏剧方面，而在于这种赋予古典题材以新的诗意之努力方面，并认为科克托因此与吉罗杜、纪德、阿努依等人构成了一种新的戏剧文学流派。然而，我们认为，虽然科克托在古代和中世纪神话题材改编和创作方面也一以贯之地体现出其不拘

[1] 斯泰恩：《现代西方戏剧理论与实践》(一)，P.86。

泥于传统的先锋精神，但无论是《奥尔菲》还是《双头鹰》或《爆炸装置》在突破固有的戏剧观念与手法上都无法与早期作品相提并论，正如我们所见到的那样，科克托的“杂剧”有着强烈的叛逆精神，其表现之全面与彻底的程度都是后期剧作难以企及的。

纵观科克托戏剧创作的发展过程，我们认为诗人的思想并没有因为时代的发展而变得更激进，其革新精神也没有变得更大胆，后期甚至可以说有些保守甚至倒退。正因为如此，我们在同意约马隆的下述评价时认为还必须有所保留。确实，“让・科克托在戏剧生活占据着一个不同寻常的位置，且一直超越了两战期间直至其 1963 年辞世”[1]，但是很显然，只有其早期剧作才更适合于这一评价。

第三节 阿尔托

一 孤寂的“梵高”

在为数众多的 20 世纪上半期法国戏剧家当中，对整个当代世界戏剧艺术有着最强大影响的人物无疑为阿尔托(Antonin Artaud，1896—1948)。

1920 年，这位青年诗人只身从马赛来到巴黎，开始其演员生涯。他在杜兰“工间剧院”登台的同时，还在银幕上大显身手。1924 年，他与超现实主义领袖布勒东相遇，加入

[1] 引自《法国戏剧》(约马隆主编)，P.796。

了这一文学团体并负责"超现实主义研究室"工作。两年之后，由于各自在政治与艺术方面观点不尽相同，尤其是布勒东将戏剧视为无可救药的堕落艺术，积极从事戏剧活动的阿尔托遂被驱逐出该运动。

阿尔托的戏剧思想具有浓厚的反叛色彩，不仅与林荫道戏剧背道而驰，而且与最具革新精神的"四人联盟"也相距甚远。他与茹威、吕涅－波、杜兰和庇托耶夫等人都有过合作，但对他们的革新活动并不以为然。为了实现自己的梦想，他在1926年与维特拉克一起创建了"阿弗雷德·雅里剧团"。虽然剧团的活动时间只有短短的两年，总共也只上演了4部作品8台戏，但部部都与传统戏剧反其道而行之，如克洛代尔的《正午分界》、维氏的《维克多或孩子掌权》以及阿尔托本人的《燃烧的腹部》等。1928年，斯特林堡《一出梦的戏剧》上演计划由于超现实主义分子们的捣乱而夭折，"雅里剧团"也就寿终正寝。

然而，阿尔托并不就此善罢甘休，东方戏剧"新大陆"的发现让他勇气倍增，一篇篇惊世骇俗的文章相继问世，自成一家的理论体系逐渐形成。1932和1933年，他先后发表了两部《残酷戏剧宣言》，并在1933年东山再起，创立了"残酷剧团"。然而，仅有的一次演出令其最热情的支持者都大失所望，剧团只是昙花一现。1936年，在精神与肉体双重痛苦的逼迫之下，为了寻找生活的真谛和"也许并不在舞台上、而是在生活中"的戏剧，阿尔托前往墨西哥印第安人部落。他在那里生活了半年，参加包括夏至祭日舞蹈在内的各种仪式，感受极其深刻。次年，他又到爱尔兰作朝圣探险，却很快因精神分裂症和毒瘾发作被遣送回国，关进了罗德兹精神病院。直到9年之后，他才终于在友人们帮

助之下离开了这一非人之地。不过，长期的精神折磨使得他再也难以恢复正常生活，而一贯的反叛情感与思想注定他与社会格格不人，无论是为电台所写的脚本还是在老鸽巢剧院所作的演讲都是知音难觅，不是引起激烈的争议就是遭到禁止。1948年,这位自比为“梵高”的诗人终于孤独地撒手人寰。

二　思想之源

阿尔托的戏剧理论主要集中在小册子《戏剧及其重影》里,其中包括两部《残酷戏剧宣言》及各种书信文稿。尽管如此，要理解阿尔托的思想并非易事，因为“残酷戏剧”并不构成一个既严谨有序又和谐统一的理论体系，而作者情绪化的表达又使得其基本概念显得更加模糊不清，从而加剧了人们的误读。因此，要真正把握艰深晦涩的残酷戏剧理论,就必须对其产生的根源加以认真的探析。

其实，要了解阿尔托理论，首先必须了解阿尔托其人。这恰恰又是一个深不可测的“阿尔托之谜”，画家马松直截了当称之为“我们的哈姆雷特”。阿尔托自幼孱弱，患过脑膜炎，得过精神忧郁症，从青年时代起就与各式各样的精神病院打交道，而为了抑制病疼他又不得不去吸毒，从而陷入一种难以摆脱的恶性循环。他一生中的近三分之一岁月在与世隔绝的深墙大院内度过，生命之火是在极端的痛苦之中熄灭的。正是这种肉体与精神上的双重折磨与痛苦造成了阿尔托冲突型、分裂性的人格，同时成为其残酷戏剧理论的主要根源，并在很大程度上决定了其人与其理论的强烈叛逆精神。

事实上，身体痛苦造成的不仅是精神分裂，更引起他与社会之间的严重对立与分离，这种状态延续其整个一生，对他的戏剧观的发展产生了难以估量的影响。正因为阿尔托与世格格不入的分裂人格，才使得他与以破坏现存社会秩序为己任的超现实主义分子们一拍即合，并以犀利的目光、刻薄的词语去审视评判西方现代文明，断言西方社会已经病入膏肓，必须摧毁。他在第三期《超现实主义革命》上言辞激烈地控诉道："生活正在发臭"，西方社会已经无可忍受，除了将之摧毁以创造新生活外别无选择。只不过新生活的概念一如其新戏剧一样，阿尔托从来没能论述明白。

"残酷戏剧"理论的另一个重要来源为东方戏剧，更确切地说是阿尔托对东方戏剧的误读。尽管他一生中只接触过两次东方戏剧，一是1922年在马赛海外殖民地博览会上观看柬埔寨舞蹈，二是1931年在巴黎海外殖民地博览会上观赏印度尼西亚巴厘剧团的演出，但这仅有的两次与东方表演艺术的接触却使之如获至宝，以为发现了戏剧真谛及拯救西方戏剧的良药。严格地说，无论是柬埔寨舞蹈还是巴厘舞蹈都无法代表东方戏剧。然而，对阿尔托来说，重要的不是这个，而是它们能否为其提供破旧立新的有效武器。于是，巴厘舞蹈在其狂热想像之中成了一种"形而上戏剧"，成了"残酷戏剧"的一种范式。

此外，阿尔托丰富多样的艺术实践也同样举足轻重。他中学时代就创办杂志发表诗歌，20岁时更有诗歌、评论在《明日》杂志上面世。北上巴黎开始从事表演，先是在作品剧院里跑龙套，后加盟"工间剧团"，演出之外还充任布景师。他从杜兰训练演员的独特方法中领悟甚多，与庇托

耶夫、茹威、巴洛等人同台合演中同样获益。但阿尔托与他们的观点差异甚大，也不满意他们的表演风格。著名的例子有，杜兰曾经对阿尔托扮演查理曼大帝时过分风格化的表演产生疑义。他先后创建的"雅里剧团"与"残酷剧团"是其重要的实践场所。此外，1924—1935年，阿尔托大量参加了电影艺术实践，在多部影片中出演角色，还创作过电影脚本，有的还被搬上了银幕。身居世界艺术之都的巴黎，阿尔托自然也不会错过任何领略国内外一流艺术的机会。凡此种种，均为其残酷戏剧理论的形成与发展提供了不可或缺的条件。

三 "残酷"与"重影"

然而，"残酷戏剧"是一个虽经阿尔托反复阐述却仍然令人感到茫然的概念。它究竟包含哪些内容呢？

传统戏剧以语言为基础，"残酷戏剧"则以语言为突破口。作为诗人，阿尔托一开始并没有将矛头指向语言。但1923年，他因被退稿一事与《新法兰西评论》杂志编辑利维耶尔发生了争论，他认为言词难以表达真正的情感与思想，对语言的交流功能流露出怀疑之意。不过，这时他还没有走到全盘否定剧本的地步。1922年他在评论杜兰导演的一部戏时如此写道："人物之上是剧本"。两年之后，他仍然承认"每一部剧本都有着无尽的可能"，反对人们随心所欲地对待剧本。但随着争论的发展，阿尔托逐渐开始反对语言与剧本的主导地位。"雅里剧团"成立后，他对剧本及语言的态度已经发生了根本变化，宣称他们"对作家和剧本没有丝毫尊重；也不会以任何名义和代价来

迎合他们。"[1]从此以后，他对语言的攻击日甚一日，以至于将西方戏剧的衰落都归咎于语言，最后则宣布彻底摒弃剧本与词语。

阿尔托走到这一步其实还有更为深刻的原因，那就是他对西方文明与戏剧的否定。如上所述，他在《戏剧及其重影》中对西方文明作了严词声讨，认为它已经病入膏肓。他在《导演与形而上学》一文里写道："现代社会的状况是极端不公正的，必须加以摧毁"，扬言要用机枪扫射。既然文明根基已经腐朽，那么戏剧也就臭不可言，尤其是为西方人顶礼膜拜的经典剧本。它们并没有任何认识生活、认识真理的价值，有的则是喋喋不休的语言，虚假可笑的人物性格，缺乏根据的心理冲突。这样的剧作充其量只能提供消遣、谄媚讨好而已，焉能端起枪来朝这腐朽的文明射出愤怒的子弹？它们甚至连发问都不可能。而在西方戏剧堕落的各种因素当中，语言与剧本乃是罪魁祸首。阿尔托认为，论表达思想，由于"写好的剧本将其说得一清二楚，因而它也就成了死了的思想，结束了的思想"；论传达情感，言词虽能唤起情感，却不能完全表达情感，因为"一切真正的情感是无法传达的，表达便是背叛，传达便是掩饰；一切强烈的情感在我们身上引起虚幻思想，清晰的语言阻止了这种虚幻的同时，也阻止了诗意在思想中的出现。这便是为什么比起语言分析所带来的明确意义来，一幅图像，一则寓言、一种将其所欲彰显的内容掩盖起来的形象对精神生活来说更为丰富的原因"[2]。而就戏剧本质而言，以语言

[1] 维尔茸：《安托南·阿尔托与戏剧》，法国塞尔吉斯出版社，1970年版，P.139。

[2] 阿尔托：《戏剧及其重影》，法国伽利玛出版社，1964年版，P.108。

来压制动作，以心理来压制感官极大违背了舞台的“物理必然性”。因此，阿尔托在《告别经典作品》里庄严宣布，以固定的语言文字形式流传下来的古典剧作由于与当今生活分离不再符合今人的需求。然而，阿尔托在创建“雅里剧团”时对建立什么样的新戏剧以及如何达到这一目的并不十分清楚。这既可从他对言词与剧本的矛盾态度中见出，也可从其上演剧目中找到证据。是1931年巴厘舞蹈使之茅塞顿开，他以特有的目光发现了所谓东方戏剧的“宗教仪式性”，提出了“形而上学戏剧”的概念。他在《导演及其形而上学》中指出：“舞台为一个需要人们去充实的具体的物质空间，需要使用的是作用于感官、独立于言词的具体语言”。于是，集姿势、动作、音响于一身的“象形文字”代替了文学词语，“空间诗学”代替了“文字诗学”。因此，“形而上学戏剧”与“残酷戏剧”在本质上一致，可以被视为阿尔托戏剧思想发展的最初阶段。

如此，若单纯从字面去理解“残酷”的话，那就会误人歧途。“残酷”一词的遭遇恰恰证明了阿尔托本人所谓任何词语都无法真正表达使用者心思的观点。此词既出，就有人望文生义地在残酷与流血之间划等号。为此，阿尔托在与《NRF》编辑波朗通信时几次三番地作了解释，明确指出“残酷既不是暴虐也不是流血”、“不是流血、肉体受苦、敌人受难的同义词”，必须从广义上去理解。在《论语言的第三封信》中他表示，“残酷”并不意味着暴虐狂及精神反常，并不意味着畸形的感情及不健康的态度”，更不是指必须通过流血才能表达的“作为恶习的残酷或作为恶念萌生的残酷”，相反，“我指的是一种超脱的、纯洁的感情，一种真正的精神活动，而这种活动是对生活本身动作的

仿制”。

残酷戏剧比削鼻剜目要更可怕，因为它表现的是一种本体上的痛苦。换言之，人们必须更多地从精神方面去理解“残酷”。阿尔托写道：“对精神而言，残酷意味着严格、专注及铁面无情的决心，绝对的、不可改变的意志。”“我是在渴望生活、宇宙的严峻和无法改变的必然性(……)这个意义上使用残酷一词的。”[1]而这种必然性是无处不在无所不能的，甚至连上帝都受制于它，不得不创世，且不得不将恶纳于善之中。戏剧也是一种创造，就必然服从这种意志与欲望。这种“对必然性的顺从”也就成了残酷戏剧之根源。1936年，阿尔托再次重申：“‘残酷戏剧’是指这戏剧难度大，而且首先对我本人是残酷的……我说的残酷是指事物可能对我们施加的、更可怕的、必然的残酷。我们不是自由的。天有可能在我们头上坍下来。而戏剧的作用正是首先告诉我们这一点。”[2]

在真正读懂了“残酷”的含义之后，便会猛然发现，“残酷戏剧”作为阿尔托的一种理想实际上远非通常意义上的戏剧与艺术。令阿尔托痛心疾首的首先是腐朽的西方社会及其文明，其次才是作为这种堕落标志的西方戏剧。而要拯救西方文明就必须重建神话、重建生活，恰如古代社会中戏剧性仪式所做的那样。由于僵化了的传统戏剧无法承担这一重任，于是“残酷戏剧”便义不容辞地肩负起神圣使命。阿尔托自谓：“我想通过一种气息的象形文字，恢复一种神圣戏剧的概念。”戏剧的任务是创造神话，并通过神话来与现实生活融合起来。然而，如此一来，戏剧便超越了原

[1] 阿尔托：《戏剧及其重影》，P.155。

[2] 阿尔托：《残酷戏剧》，中国戏剧出版社，1993年版，P.76。

先的艺术范畴而进入一种更高的境界。于是，又产生了一个更为令人费解的概念，即“重影”的概念。

与“残酷”不同，“重影”并没有得到阿尔托的再三解释，也没有受到那么多的关注与争议。然而，我们认为，理解它与理解“残酷”有着同等重要的意义。戏剧的“重影”究竟为何物？众所周知，西方人继承的古希腊“摹仿”理论，将包括戏剧在内的艺术看作是生活的影子，而生活本身又是理式的影子。然而，“残酷戏剧”是一种“以人为主的重建生活之工具”。阿尔托以不容置疑的口吻写道：“戏剧不再是一门艺术，或者说它是一门无用的艺术。”相反，“戏剧应该与生活平起平坐，不是与个体的生活……而是与一种获得自由的生活相等”[1]。只是在这个意义上，他才将生活看做是戏剧的影子：“戏剧重复生活，生活却在重复真正的戏剧。”至此，不难明白阿尔托为何将戏剧与瘟疫相提并论，又如此强调恢复戏剧的宗教性与神秘性。在他的理想之中，获得了彻底自由的戏剧，不再是一种单纯的艺术，它将是一贴猛药，如同瘟疫袭击人体一样袭击人的道德，将人性中的黑暗本能释放出来，将人类文明中的阴暗部分揭露出来，从而为人类集体排除“脓疮”，使人类恢复力量与生气，使文明获得新生。可想而知，戏剧一旦做到了这一点，不仅与生活不分伯仲，而且成了真正生活的一种形式。正由于戏剧必须肩负起如此沉重艰难的任务，它才变得“残酷”起来。

[1] 阿尔托：《戏剧及其重影》，P. 176

四 戏剧乌托邦

尽管“残酷戏剧”并不是严格意义上的艺术，但在它问世之后，尤其是自50年代末以来，却有无数戏剧家将其视为拯救西方戏剧的一帖良药，《戏剧及其重影》也因此成为他们奉行的圭臬。究其原因，乃是阿尔托除了反复阐述其抽象的戏剧观之外，还大胆设想了许多具体的“空间诗学”手段。正如他那狂热的畅想为后人鼓足了勇气一样，他那两次不成功的建团经验也为后人提供了实践的样板。

“残酷戏剧”理论形成于30年代，但阿尔托此前创立“雅里剧团”的一些演出（如《喷血》）中它已初现端倪。“残酷剧团”成立之后上演的惟一一出戏为阿尔托的《钱起》，系根据英国诗人雪莱的同名剧本及法国小说家斯丹达尔的《意大利轶事》改编。从题材看，它似乎相当符合残酷戏剧的精神，表现的是文艺复兴时期意大利贵族钱起灭绝人性的乱伦行为及其女儿被迫派人将之谋杀等一系列动人心魄的事件，具有极大的精神和道德震撼力。然而，由于主演钱起的阿尔托的独特形象与表演方式很不讨好，因而只演了17场便在一片冷漠中草草收场，阿尔托自己也承认《钱起》与“残酷戏剧”之间还有着不少距离。而真正符合其戏剧观点的则是他附在《第二宣言》之后的“剧本”：《征服墨西哥》。严格说来，它只是一则演出计划，与传统的剧本形式差之千里，然而却集中体现了新戏剧精神：

“它将表演的是事件，不是人。人到时候也要出场，带着各自的心理与激情，但他们是作为某种力量

的体现，而且被置于他们曾扮演过的角色的事件及其历史必然性的角度之下。

“我们之所以选这个主题是因为它具有现实性，并且能影射欧洲以及世界的重要问题。……它以粗暴的、无情的、血腥的方式重现欧洲至今未衰的自大狂。它给欧洲的优越感泼冷水。……它揭露了西方对异教及某些自然宗教所抱有的错误观念，并且感人地、热情地强调：这些宗教所依据的古老的形而上学包含着光辉及永不衰败的诗意。

“…………

“精神混乱与天主教无政府主义一旦与异教秩序发生冲突，便产生前所未见的力量与形象的大动乱，其中间或夹着粗暴的对话。而这一切都通过人与人之间的斗争，人们身上都带着水火不相容的思想的烙印。

“这些形象、运动、舞蹈、礼仪、音乐、被截断的旋律、瞬息即止的对话都将被细心地标注和描述下来(好比是用字词尽可能做到的那样)，尤其是无对话部分，因为我们的原则是：像乐谱一样，对不能用字词表达的东西采用标注或数字。”[1]

这部“剧本”无论是在内容还是在形式方面都与传统西方剧本有着天壤之别，却成为五六十年代的一些激进戏剧家们的范本。

“残酷戏剧”表现的是社会大动荡、种族与民族之间的

[1] 阿尔托：《残酷戏剧》，PP.126—128。

重大冲突、自然的巨大力量、偶然与命运以及“著名的人物、残酷的罪行和超人的忠诚”等主题，但无论是间接地通过神灵、英雄或妖怪的形象还是直接地通过新的科学形式来表现，它们都将被赋予“骚动不安”这一时代特征，并将具有“宇宙性和普通性”。“残酷戏剧”的人物不再是现实生活的复制，不再被塑造成具有所谓活人情感的“性格”，而是将被揭示出精神的正反两面，其想像和梦幻的现实等于生活。他将等同于神灵、英雄或神怪，因此，可以根据最古老的圣书中的图像来表演，甚至可以让演员戴上庞大的面具。“残酷戏剧”的演出形式更不能与传统演出同日而语，它将是观众与演员共同参加的仪式。阿尔托反复强调了演出的仪式性，意欲让西方戏剧恢复类似巴厘舞蹈所具有的那种宗教性与神秘性，因为这种仪式性能够通过有效的手段和密集的动作迅速直接地达到所期望的思想精神状态。在残酷戏剧的演出中，一切都是为这一崇高目的服务的。

主题、人物以及演出方式确定之后，又有哪些具体手段来制造具有“神圣仪式之庄严”的“世俗化的仪式”呢？

首先，传统的意大利式舞台及其观众大厅将被抛弃。由于追求的是观众与演出、演员与观众之间的直接交流，所以不需要有任何隔板与栅栏。相反，观众应该坐在剧场中央，且其坐椅可以活动，便于观众跟得上四面八方围绕着自己进行的演出。为了最大限度地利用空间，这种剧场将只有仅涂上一层石灰的四堵光墙，没有任何装饰和布景。阿尔托甚至希望将演出搬到库棚或谷仓，或按照宗教圣殿的建筑样式去建造新场所，或干脆对西藏的神庙建筑加以改造。

其次，舞台作为"一种有待于充实的空间、发生事件的地方"，乃是一切创造之所在。导演必须追求一种"让空间说话、为其提供养料，使之突然喷火"的"完全戏剧"或"总体戏剧"。传统的文学语言将让位舞台语言、符号语言，纯粹的舞台图像将组成一个奇妙的新天地。但是，阿尔托并不主张彻底取消话语，而是希望能够像东方戏剧保持其固有的张力，"使字词具有它们在梦幻中所具有的重要性"亦即从词语的物理性方面如声响与音色上把握它们，使之成为一种动作，产生咒语般的神奇力量。它将和灯光等直接的物理语言一样成为导演独立支配的一项成分。"戏剧还能从词语中获取的东西，是向词语之外扩张，向空间发展，对感觉产生分解和振动作用的可能性。"总之，词语只是新的具体戏剧语言的一个组成部分，空间诗学的手段之一而已。

再其次，演员乃是"头等重要的因素"，因为新的戏剧语言在很大程度上有赖于演员去创造。他将新的戏剧语言比作埃及的"象形文字"，但其材料为人的肢体与器官以及其他物体，不仅可以反复应用，而且可以组成精确而又明了的象征，如各种各样的噪声、面部表情、动作、姿态、节奏、音响等。但演员若要自如地运用这种语言，就必须经过严格的训练。在"精心安排的"演出过程当中，他必须"像摔跤（田径）运动员运用肌肉那样来运用自己的感情"，他的一招一式、"每一种肌肉动作、每一次转眼"都必须像东方演员们那样经过"数学般"的精确计算，决不能允许无效的动作产生。同样，他的面貌、服装和姿势都必须具有高度典型意义。在残酷戏剧里，演员身不由己，他的一切（包括喜怒哀乐）都不属于自己而得服从于仪式，他的所有动作都

必须产生完美无缺的效果。也只有当他达到炉火纯青的水平之后，他才能够真正做到根据主题来即兴创作，从而使每一场演出成为一件即时发生的“事件”。

最后，导演更是一项不可或缺的关键要素。既然残酷戏剧更多近乎一种魔术或巫术，剧作家理所当然地得让位，取而代之的便是“魔术师”或“巫师”，亦即刚刚诞生不久的导演。阿尔托赋予导演前所未有的重要地位，甚至提出了“戏剧与导演浑然一体”的口号。在他看来，必须结束以往导演只是剧作家的奴仆的现象，将所有属于导演的权利收回来，因为他是魔术的编排者，他是神圣仪式的主持人，他是使戏剧达到形而上学目标的保证。因此，戏剧的一切领域都归他所有，戏剧的一切创造可能性都集中于这位神话的创造者身上，而阿尔托早已断言“创造神话才是戏剧的真正对象”。可以说，在他之前，还从来没有一个人将导演置于如此至高无上的地位。

阿尔托的残酷戏剧理论彻底横扫了17世纪以来牢牢统治着法国戏剧舞台的一切陈词滥调，不可不谓是一种充满了远见卓识的崭新戏剧观。然而，《戏剧及其重影》最初乏人问津，甚至直到1958年巴洛等人还在呼吁改变这种局面。究其原因，一是“残酷戏剧”理论的一些观点诸如“名著可以休矣”、“生活乃是真正戏剧的影子”、“凡是严格的就是残酷的”等在当时显然过于惊世骇俗，不仅那些囿于传统观点的保守人士拒绝接受，就是那些不乏新见的革新人士也难以认同，在上述“四人联盟”中除了巴蒂之外，其余三人几乎无不认为戏剧乃是文学侍从、导演的任务便是深入到剧作中去寻找作家写作时的心态，以最忠实传达剧作精神。二是阿尔托的戏剧思想刻有过度主观臆造的印记：

将戏剧与瘟疫相提并论固然可以达到触目惊心、促人猛醒的目的，但也难免同时产生夸大其词、危言耸听的负面效果，更多地令人将之与痴人说梦联系起来。而第三大原因则是，“残酷戏剧”理论许多内容往往是诗人在狂热思绪如脱缰野马般时信笔所至，因此大多数观点缺乏明晰的条理和细致的论述，因而一出现就歧义纷起争论不休。然而，到了20世纪下半期，随着时代的变迁和观念的变化，“残酷戏剧”这一梦幻境界却越来越成为神往的对象。进入60年代后，在整个世界大刮红色旋风的背景之下，“残酷戏剧”理论一下子风靡全球，阿尔托成了各国戏剧革新人士顶礼膜拜的对象。虽然这股狂潮如今早已平息，但“残酷戏剧”的观点却已经广泛传播开来。在当代重要戏剧家中，无论是布鲁克、格洛托夫斯基、姆努什金，还是贝克、柴金、谢克纳，他们的创作都无不深深打上了阿尔托思想的烙印。

还必须指出，尽管阿尔托曾对剧本大加发难，动摇了剧作家的地位，但无论是50年代的阿达莫夫、尤奈斯库，还是70年代的道区、科尔代斯都在不同程度上汲取了其理论的有益成分，大大改变了剧本的编剧手法。正因为如此，我们才应对阿尔托现象加以重视并进行科学的研究、作出客观的评价。

第4章 文学的余辉

如上所述,19世纪末以来法国戏剧经历了一场巨大而深刻的变化,其主要标志便是导演的崛起及剧作家地位的削弱。戏剧越来越急于摆脱文学的统治而成为一门独立艺术,从吕涅-波到巴蒂,从雅里到阿尔托,文学至高无上的地位遭到的挑战一次甚于一次。一方面是年轻气盛的导演们挟时代之风日益显露出舍我其谁的态势,另一方面则是离经叛道的剧作家们一而再、再而三地破坏捣乱,从内部重创"词语陛下"。虽然多数导演依然表示甘作剧作家的仆从,但桀骜不驯者日渐增多。而大逆不道的"残酷戏剧"理论虽然在问世之初只是粒不起眼的火星,但它预示着很快就会燃起一场熊熊大火,直将以文学安身立命的传统戏剧烧成灰烬。

然而,毕竟法兰西文学历史悠久,毕竟传统戏剧树大根深,毕竟导演还只是个呱呱坠地不久的新生儿,危急关头的剧作家们并没有俯首听命。就二战之前的法国剧坛实际而言,文学不仅没有被淘汰出局,反而还出现了一度繁荣昌盛的景象。尤其值得指出的是,在绝大多数人的眼

里，文学剧本创作依然是件神圣的事业，剧作家头上仍然笼罩着一层光环。因此，在20世纪上半期，文学家们依然钟情于戏剧，大作家们几乎一无例外地涉足戏剧并因此声名远播。统计表明：在这段时期内，有十多位剧作家当选为标志着最高荣誉的法兰西院院士。基于这一事实，我们才在这部以戏剧自身发展轨迹为脉络的著述中专门辟出一章，讨论几位在戏剧创作上有着重大建树的文学家。无论从他们所享有的地位还是从剧本自身价值来看，这些戏剧大师的创作无疑代表了20世纪前期法国戏剧文学的最高成就，又由于在他们身后法国文学剧本创作风光从此一去不复返，因此我们不妨称之为“文学的余辉”。

在法国现代文学史上，克洛代尔首先是位诗人，但几乎在写诗的同时就开始创作剧本，而这些剧本在主题方面往往具有浓郁的天主教思想，以揭示“上帝与人之间的戏剧喻示”为宗旨，不免在传播上受到一定的阻碍，然而其戏剧形式却十分新颖脱俗，无论在结构上还是在其它表现手段上都有颇多创新之处。由于复杂的背景因素，克洛代尔的戏剧作品在很长一段时期内没有引起世人足够的重视，可是进入20世纪下半期以来却受到广泛关注，频频被搬上各地舞台，影响与日俱增，如今已经被公认为上世纪最伟大的剧作家之一。

同样身为法兰西学院院士的大文豪蒙泰朗，其最初的声誉主要来自小说，30年代后期的代表作《四部曲》文笔辛辣，心理描写细致入微，在法国文坛上独树一帜。一如小说，蒙泰朗的剧作在很大程度上也体现了其“交替理论”即：刻苦和享乐互相交替，刚愎自用与放任自流各不相碍，

基督教传统和世俗道德准则并行不悖。[1]在风格方面，无论是历史剧还是现代剧都有注重人物心理忽视外部行动的共性特点，其简约经济之极比起古典主义戏剧来均有过之而无不及。简洁高贵的语言文字、细腻深刻的人物心理、凝重迟缓的行动和清晰透彻的结构构成了蒙泰朗戏剧风格的主要特征，作家也因此而被视为20世纪上半期堪与克洛代尔并驾齐驱的戏剧天才。不过，在我们看来，他在创新方面显然略逊一筹。

和克洛代尔一样，吉罗杜也曾是一位职业外交官，文学创作属于其“安格尔小提琴”，可他在这把小提琴上却演奏出一曲曲极其美妙的乐曲。自从处女作被茹威搬上舞台并一鸣惊人之后，剧作家与导演就结下了不解之缘，20世纪法国舞台上最富成效的合作就此拉开了帷幕，一部部文采飞扬、诗意盎然的剧本被搬上了巴黎舞台，其数量之多使得吉罗杜成为两次大战期间最为活跃的剧作家之一。这位有着深厚古典文化功底的剧作家虽不擅长描写现代题材，但对古代神话改编却是游刃有余，他创作的一部部脍炙人口的剧本充分表现出其特有的精巧典雅机智的一贯风格。

阿努依则是位心无二用的剧作家，自青年时代投入戏剧的怀抱之后，一生都没有与之分离片刻，成为二战之后法国舞台上最有影响的剧作家之一。之所以如此，并非仅仅因为其剧作数量较多，而是因为其剧作弥补了蒙泰朗戏剧的缺陷，慰藉了饱受法西斯铁蹄之苦的法兰西人民的精神，正如贝尔沙尼所说的那样：“他在传统戏剧之内，在一

[1] 张泽乾等著：《20世纪法国文学史》，青岛出版社，1998年版，P.131。

种通常是讽刺喜剧的背景上，使蒙泰朗的庄重和悲剧性排场取得平衡。”[1] 阿努依的创作不仅种类多，而且风格相异，充分展示出极其娴熟的技巧，既有对人间美好情感的赞美歌颂，更有对世上丑恶的鞭挞，既有轻松幽默的讽刺，也有深沉严肃的思考。而在创作手法上，阿努依也同样既是一位传统的继承人，又是未来新戏剧的先驱者。

第一节 克洛代尔

一 诗人、大使、剧作家

克洛代尔 (Paul Claudel, 1868—1955) 出身于外省的一个普通公务员家庭，从小生活在孤寂和幻想之中。16 岁随家迁居巴黎，就读于蜚声全国的路易大帝中学，中学毕业后专攻法律与政治。1890 年，他在外交部考试中名列前茅，正式开始了外交生涯，从普通职员一直升至驻日本、美国、巴西等国大使。作为外交家，他的足迹早在 19 世纪末就出现在中华神州大地，曾经先后担任过上海、福州、北京领事等职务，深受东方文化的影响。

克洛代尔同时又是一位才智过人、情感丰富和精力旺盛的文学家。1886 年，他首次接触到象征主义大师兰波的诗歌之后，心灵深受震动，对其中的“超自然特性留下了生动的和几乎是物理性的印象”[2]。次年他便成为马拉美主

[1] 贝尔沙尼等著：《法国现代文学史》，湖南人民出版社，1989 年版，P. 189。
[2] 引自苏雷：《戏剧五十年》，P. 149。

持的“星期二沙龙”中的常客，在象征主义的熏陶下开始写诗。身处异国他乡之后，他尽管公务繁重，却从未放弃创作。1900年发表了一部受华夏文化启迪的诗集《认识东方》，以后又以著名的《五大颂歌》成为法国现代诗坛上的一员大将。1946年，由于诗歌成就骄人，更由于戏剧创作硕果累累，他当选为法兰西学院院士。然而，使他流芳百世的却更多为其在戏剧领域里的建树。

如果从1890年正式发表第一部剧作《金头》算起，直到其生命结束，克洛代尔的戏剧生涯持续了半个多世纪，可分为探索、鼎盛和回顾三个发展阶段[1]。克氏一生共有各类剧作27部，大多数完成于一战之前。其中12部发表于生前，7部没有出版但被搬上了舞台，其余8部既未发表也未上演。与其蜚声文坛的诗作形成对比的是，这些剧本在20世纪上半期可谓知音寥寥，并未受到应有的重视。据统计，直至1943年，上演的剧本仍屈指可数，仅有《正午分界》、《向马利亚报喜》、《普劳透斯》和《人质》等，且多为小剧团在一些简陋狭小的剧场（有时甚至是顶楼或谷仓）演出。诚然，早在一战之前科波和杜兰就都搬演过克洛代尔的剧作，但战争乌云不久即遮蔽了这颗刚刚升起的新星。此后20年间，克氏剧作的传播一波三折，其中自有克洛代尔本人对导演过于苛求的原因，更有克氏剧作风格超凡脱俗、美学意识过于超前的因素。直到二战结束，克洛代尔戏剧才时来运转，不断地被大导演们搬上舞台，产生了前所未有的影响。

[1] 参见里尤尔：《保尔·克洛代尔的戏剧美学》，法国阿尔芒·科兰出版社，1971年版。

二 《缎子鞋》

我们认为，最集中体现克洛代尔戏剧特点的为其代表作《缎子鞋》。此剧为其完成标志着创作风格转变的《人质》三部曲之后着手创作，历经五载，于 1929 年出版。其时克氏担任法国驻日本大使，公务繁重无疑是创作历时长久的主要原因，但第三幕手稿毁于 1923 年东京大地震也是重要因素。作为克洛代尔的最后一部剧本，《缎》剧以全世界为背景，人物之众多、情节之纷繁、形式之自由、场面之壮阔、内容之丰富为法国戏剧史上所罕见，足称为克洛代尔生活、思想、情感与艺术之总结的丰碑巨作。批评家布朗认为："一位只读过《缎》的读者对理解克洛代尔本质的东西应是一无所缺的。"[1] 作者本人也称之为自己的"感情与戏剧之遗书"。即使到了 1952 年，当他回首一生创作时，仍然将这部戏视为巅峰之作。如今，这部剧作不仅是研究克洛代尔戏剧的重中之重，更是考验导演功力的一块试金石。

在研究克洛代尔时，首先不可忽视这一事实，即克氏乃是一名终身虔诚无比的天主教徒。1886 年，当他在巴黎圣母院参加圣诞节子夜大弥撒时，深为宏大的宗教场面尤其是庄严而优美的圣诞歌声所感动："一瞬之间我的心灵受到了震动，于是我有了信仰。"从此之后，对他来说，创作的宗旨便在于以基督教精神来解释神秘的宇宙和人类的命运，其绝大多数剧本均以表现灵魂堕落的人类如何获得

[1] 布朗：《克洛代尔》，法国保尔达斯出版社，1973 年版，P.112。

救赎、宗教如何战胜邪恶为主题，基本内容乃是人类如何为摆脱尘世羁绊、皈依上帝而进行艰难而又痛苦的努力。正如克洛代尔自己所言："远为重要的是，我的戏每时每刻都在向我提出那些最为可怕的问题。我越来越认识到，人间的所有情感、所有事件，即使普天共有，都只不过是上帝与人之间的戏剧喻示，而这部戏剧是永演不衰的。"[1] 从《金头》到《正午分界》，从《人质》三部曲到《巴莱阿斯群岛之风》，克氏戏剧始终回响着这一时而低缓沉重时而高昂激越的旋律。

《缎子鞋》取材于16世纪末和17世纪初的西班牙历史。在克洛代尔看来，西班牙殖民者在开拓疆界、侵略奴役弱小国家与民族的同时，也为天主教在世界各地的广泛传播立下了巨大"功劳"，因而不惜笔墨、浓抹重彩地大加讴歌，西班牙充满活力朝气蓬勃，完全成了时代精神风貌之代表。剧本中心情节为朝廷重臣罗德里克与驻非洲总督佩拉日夫人普萝艾丝的情感纠葛，但却充满人道主义精神与宗教气氛。罗德里克一生苦苦追求普萝艾丝，最终却以神圣的宗教精神克制了世俗情感的诱惑，主动放弃。从表层看，剧作家描述的是一桩并不怎么高尚的爱情故事。按照严格的天主教教义，它甚至是"罪恶的"，因为普萝艾丝为有夫之妇。但克氏独特之处在于，他不从教义出发将这桩爱情描写成罪恶，更没有把两人写成情欲的奴隶。诚然，普萝艾丝与罗德里克一见钟情，两人都怀有一颗炽热之心，无时无刻不试图冲破阻拦投人对方怀抱。正是在情感的驱使下，罗德里克才会不惜违抗王命，日夜兼程地在荒山丛

[1] 转引自《当代法国戏剧辞典》，P.57。

林里追赶心爱之人；普萝艾丝才会千方百计躲过丈夫严密监视，只身逃出旅店来到受伤的心上人的城堡。然而，两人虽然几十年始终不渝地爱着对方、如饥似渴地思念着对方，全剧却没有一次表现两人在一起或你恩我爱或悲戚愁惨的场面。相反，当普萝艾丝终于来到罗德里克母亲家时，却被她挡驾在外，没能与之见面。在以后的漫长岁月里，两人虽心心相印，却永远天各一方，仅有的两次短暂的会面却是为了拒绝团聚。更有甚者，第一次闪电式的会面并没有直接表现在舞台上，而是安排在相隔两场的"月亮"的事后叙述当中，且由于是诗化语言，所以粗心的读者或观众还很可能疏忽过去。而事隔20多年的最后(也可以说是惟一的)一次见面，更是充满了庄严神圣的气氛。罗德里克在接到一封十多年前普萝艾丝的信之后，不顾一切地率领舰队远涉重洋从美洲赶到非洲，满心以为两人终于可以厮守终身时，普萝艾丝却当众口气坚定地要求他离去。

究竟是什么阻止了两个恋人的最终结合呢？我们认为，与其说是普萝艾丝的婚姻事实，不如说是两人对宗教意义上的"绝对之爱"的追求，而这又与剧作家的宗教思想密切相关。在他看来，罗德里克和普萝艾丝虽然大胆热烈地追求爱情，但这种尘世幸福与天国的灵魂拯救相比却是微不足道的，肉体上的结合又怎能与灵魂上的合二为一相提并论？因此剧作家设计了一幕五场普萝艾丝将一只缎子鞋放在圣母雕像手中的动作。这无疑是个极其重要的象征，意味着她把自己的一切都交给了他们共同的母亲。她如此祷告道："趁现在时间还来得及，快快用你的一只手揪住我的心，另一只手拿住我的鞋，我把自己交给了你！……但是当我试图向罪恶冲去时，愿我拖着一条腿！当我打算

飞越你设置的障碍时，愿我带着一支残缺的翅膀！[1]第一次闪电式会面中两人亲吻之后，普萝艾丝获得的与其说是肉体快感更不如说是心灵愉悦，因为她终于明白："是的，我知道他只能在十字架上娶我，只有在死亡中，在黑夜中，在一切人间意念之外，我们的灵魂才互相结合！假如我不能成为他的天堂，至少我能成为他的十字架！"基于此，她才会在丈夫死后屈身下嫁背教者卡米耶，才会在梦牵魂绕的罗德里克来到身边时却又拒之门外！她给卡米耶的只是肉体，留给心爱之人的则是灵魂。

罗德里克追求的则是灵与肉的完美结合。尽管他从一开始就意识到在这一生中"我的生命和她的生命的结合已不可能，但他对"男人和女人只能在天堂中相爱"的道理明白得比普萝艾丝要晚。他甚至一度信奉过"快乐为牺牲之母"，从而将肉体置于灵魂之上。在前往摩加多尔追赶爱人的途中，他对船长说道："她把自己奉献给了卡米耶，为什么就不能奉献给我？我嘲笑她的灵魂！我需要的是她的肉体，只是她的肉体！享受吧，解脱吧！不如此这般，我将得不到解脱。"但卡米耶对他的认识比他自己似乎更透彻，看穿他重灵魂、良心和雄心更甚于肉体、天性和"所谓的爱情"。因此，就像他在美洲与爱情两者之间选择的是美洲一样，最终在肉体与灵魂之间他放弃了普萝艾丝。如果说第一次放弃是普萝艾丝主动的话，那么第二次放弃则是双方同样地主动。当普萝艾丝在他苦苦哀求下几乎让步，但要求他明确提出来时，罗德里克沉默良久，低头抽泣起来，终于没有开口。克洛代尔浓墨重彩地将这最后一次诀别写得

[1] 克洛代尔：《缎子鞋》，余中先译本，安徽文艺出版社，1992年版，P.40。以下该剧引文均引自此书。

既庄严又感人，极大地突出了全剧的“为灵魂牺牲尘世欢乐”这一宗教主题。

三　独特的创新

毋庸讳言，克洛代尔浓重的宗教思想既是其创作的巨大动力，也是其作品传播的重大阻碍。然而，正如道特所指出的那样，造成其剧作在相当长一段时间内问津者寥寥的还有一层重要原因，那就是其创作手法的超前与创新。布拉德比认为，他是一位积极参与戏剧革新、十分重视新近崛起的导演艺术的剧作家。作为一部“直接为舞台演出而写作”的剧本，《缎》剧集中地体现了这种独特性与创造性。有人认为，由于这部剧作的风格与技巧结合完美，因而它的演出效果比阅读更强，视觉上有包罗万象之感。然而，这些特点只是等到二战结束之后才为新一代的导演们所发现。

克洛代尔在创作《缎》剧时，完全无视古典主义戏剧法则。在古希腊、莎士比亚以及东方戏剧等的影响下，他听凭想像驰骋，信笔所至，不为任何规则所束缚。全剧由四幕组成，但这里的幕在原文里是“天”或“日”(journée)，明显受到西班牙文艺复兴时期戏剧形式的影响。其实，爱情故事只不过为全剧提供了一个框架而已。而这个框架本身不仅十分松散，而且被依附上了许多相关或无关的枝蔓，显得有些杂乱。在罗德里克与普萝艾丝的相爱情节之外，还敷衍了缪茜卡与那不勒斯总督的美满婚姻以及他们的儿子胡安与七剑的爱情故事等。与前者相比，这两桩爱情无法同日而语。情节不仅缺乏完整性，甚至没有连贯性。此外，剧

中还穿插有一些与剧情基本上无甚关联的场面，如二幕一场那些准备奔赴美洲的青年军人在呢绒店购置面料订做制服，四幕五场比丁塞与伊努鲁斯两位教授在海上打捞动物化石等。

如果说悲喜不相混乃是高乃依、拉辛等人所奉圭臬的话，那么，崇高与滑稽、严肃与诙谐、庄重与笑闹等不同风格和情绪之混合恰是《缎》剧一大特色。首先，性格迥异的人物被配置在一起。恰如桑丘之于堂·吉诃德，罗德里克身边也活跃着一个憨态可掬的中国人伊西多尔，普萝艾丝身旁则有一个能歌善舞的黑人姑娘若巴尔巴拉。他们的肤色、言语、动作以及思维方式构成了异国情调，与其主人形成鲜明对照，大大丰富了剧本的表现力。而在其它各幕里，作者还设置了诸如急性子、西班牙宫廷大臣、女演员、比丁塞和伊努鲁斯教授、日本人大佛等各色人物以及几近插科打诨的场面来衬托主要人物的爱之不幸。其次，全剧情节的主导风格庄严崇高，但却不乏滑稽幽默。男女主人公为相思所折磨，白天黑夜一遍又一遍地呼唤着对方，而短暂的会面却意味着长久甚至是永远的分离，因而他们的台词中既有无法聚合的悲凉与凄惨，又有最终弃绝尘世的坚定与崇高，令人扼腕叹息，三幕最后的诀别场面更是让人柔肠寸断。而与这种庄严风格形成对比的便是中国人、黑人、女演员、士兵等人物或机智诙谐、或滑稽可笑的言词议论。其中最为突出的是伊西多尔。一幕七场，这位中国仆人除了具有桑丘般的朴实与幽默精神之外，还不时夹着说出一些与情景似应非应的中国谚语，大大加深了场面的喜剧气氛。效果最为动人的场面则数一幕最后一场和四幕最后一场。一幕十四场，巴尔塔萨一边组织众士兵防止有人前

来劫持普萝艾丝，一边亲自审讯被捉拿的伊西多尔。为了探明罗德里克的情况，他竟别出心裁地强迫伊西多尔边唱歌边交代，一边亲自领唱，一边品尝各色点心，而也就在此时发生了劫持缪西卡事件，巴尔塔萨在枪击声和歌唱声中饮弹身亡。真正是悲喜交加，令人哭笑不得。四幕十一场，一边是罗德里克心平如镜地拖着镣铐，"庆祝自己与自己紧密结合在一起"，另一边却是指望着将他拿到市场上卖个好价钱、后又与捡破烂的老修女斤斤计较的两个士兵，平静而又淡漠的出世般语言与庸俗不堪的入世词语形成了巨大反差，效果自然十分强烈。

克洛代尔的独特之处还体现在其强烈的舞台感方面。尽管《缎子鞋》是一部具有高度文学性的剧本，但它绝对不是一部无法搬上舞台的"案头剧"。相反其中的舞台指示之多令人惊讶。克氏一贯十分注重剧本的可演性，不仅大量吸收了各种欧洲传统戏剧手法，而且还大胆引入了与之迥然有别的东方戏剧，甚至创造性地运用了先进的电影手法，因而有人誉之为"彻底改革了戏剧技巧"，更新了戏剧语言。他在前言里就舞台演出提纲挈领地提出了其美学主张。他认为，绝对没有任何制造舞台幻觉的必要，"一切都要体现某种临时的气氛，匆匆忙忙，马马虎虎，七拼七凑，支离破碎而又充满热情！"因此，天幕不仅不必花里胡哨，甚至可有可无。置景人员可以当着观众的面换景，必要时演员们也可以随手帮上一把。而他最重视的是全剧一气呵成："各场之间须紧紧相接，不容半点延宕"，因此演员必须在上一场尚未结束之前提前上场，舞台指示不仅可以由演员或舞台监督读出来，甚至还可以张挂起来，或相互传阅！面对这一切，有人难免会有混乱无序的感觉。克洛代尔

恰恰认为，秩序只是属于理智，而“混乱才是想像的快乐”。他希望演出人员甚至观众都能在这种自由状态中尽量发挥想像，以达到最大限度地传达出剧作意蕴的目的。因此，他在一幕和二幕分别设置了“报幕人”和“急性子”两个角色，其功能除了安定观众、为演出提供良好的气氛之外，更多地在于调动人们的想像力。如同莎剧《亨利五世》中的“致辞者”要求观众运用想像“组成一支幻想的大军”、将帝王打扮得“像个样儿”并将他们在交战两国“搬东移西、在时间里飞跃”一样，“报幕人”一上台就用手杖指点着天幕，要求观众将其想像为大西洋赤道上的某一点和两半天体的所有星座组成的苍穹，通过一支桅杆及横桁等船具来想像一场腥风血雨的宗教战争。他还提醒观众要耐心理解演出：“你们琢磨不透之处，正好是最美的地方，而最长的段落反倒是最吸引人的，你们觉得不甚有趣的恰恰是最逗的部分。”二幕二场从换景工中跳将出来的“急性子”俨然是个现场导演，在指挥布景人员置景的同时，以小丑般的动作向观众交代故事发生的地点，在音乐声中推出人物。而他在完成这一切的同时始终都没有忘记与观众进行交流。

《缎》剧人物众多内容丰富，因而要求有相对应的无限时空。在这里，克洛代尔充分展示出其现代戏剧意识和创新精神。他从一开始就强调舞台是整个世界，表示自己无意严格模仿现实，相反“擅自压缩了国家和时代”。全剧的地点从西班牙的卡斯蒂利亚、意大利西西里到捷克的布拉格、从摩加多尔到巴拿马、从印度洋到大西洋，人物四海为家，到处漂泊。为了在小小的舞台上表现偌大的世界，剧作家大量采取了以少胜多、以局部喻示全体的象征手段。正

如天幕可有可无一样，舞台上的道具也是越少越好，以追求“简单而又空旷”的效果。比如四幕六场女演员扮成玛丽女王来游说罗德里克时，克洛代尔要求将家具等道具用细绳系在大幕上，让它们仅起喻示背景的功能。需要强调的是，这一特点与克氏诗人气质关系密切。作为一个激情洋溢且经历过象征主义洗礼的诗人，他在创作中更注重的是意念的表达、情感的抒发，而不屑于事无巨细地表现日常生活中的各种细节。

全剧虽然有着不少舞台指示，但并没有自然主义戏剧中那样长篇累牍的细节描写，环境或物体描述往往都是点到为止，如“一条街”、“贵族宅第的正门”、“宽敞的宫殿”、“海上一叶小舟”等。较长的舞台指示则用于指示场景气氛，如一幕三场中对绿篱笆、树木浓荫和点点阳光的渲染，应是与前来向普萝艾丝告别示爱的卡米耶忐忑与阴暗的心理相关。然而绝大多数用于交代具体的时空变化，既增强了演出的节奏感，又丰富了表现手法。除了上述提到的急性子在舞台上当场指挥演出之外，三幕五场还采用了边演出边换景的手法，八场甚至运用了所谓“电影手法”，当身处摩加多尔的普萝艾丝一遍遍呼唤着罗德里克的名字时，舞台上的地球也随着罗德里克的回应声不断地旋转，把观众从非洲、美洲一直带到了亚洲，人们先后看到大海、巴拿马、日本等世界各地，而守护天使回到地球上时则蜷缩成别针头般大小。四幕十二场，克洛代尔更是直接提出以电影手法来表现月光下的大海。此外，他还努力运用舞蹈、音乐手法来增强剧本的表现力。一幕，除了中国人在巴尔塔萨的威逼下唱歌外，还有黑女人在月光下赤身裸体跳舞等场面。三幕九场，当罗德里克

在巴拿马总督府读着时隔十年才送到的普萝艾丝的信时，伊莎贝尔为了使其能够回忆起普萝艾丝，在一旁边弹吉他边低声吟唱，与此同时舞台后面的一支乐队时而单独、时而合奏地与之呼应。全剧中，四幕的构思则最为独特。所有场面均发生在海上，甚至连包括国王在内的整个西班牙宫廷都来到"海上王宫"，而"一支 12 人的乐队则构成了天边的地平线"。在最后一场即罗德里克被当作废物一样送给修女的一场里，"桅杆上绑着一盏大灯照亮了舞台"，管乐激烈而刺耳地吹奏着一个调子直到结束，大鼓、小钹、小扁鼓各种弦乐器则极轻地衬伴着。由此可见，克洛代尔为追求可演性与多样性作出的巨大努力，而全剧博大精深的内容也由于作者史诗般的手法得到了极其生动的体现，给每一位读者和观众提供了无比广阔的遐想天地。

正由于《缎》剧篇幅巨大、内容庞杂、手法新奇，所以自1929 年发表后的十多年里竟无一位导演敢于接受挑战，直到 1943 年才有巴洛（两人于 1937 年结识）挺身而出，慷慨激昂地说服了法兰西喜剧院的剧目委员会，并与克洛代尔一起合作修改剧本，从而将之首次搬上舞台。不过，演出的并非四幕全本，而是压缩了前三幕、删除了第四幕的"删节本"。尽管如此，演出还是持续了五个小时之久。从此以后，不仅克洛代尔的戏剧命运发生了根本转折，而且法国当代戏剧也因此揭开了新的一页。除了巴洛又先后于 1963 年和1980 年两次上演该剧（其中后一次为其首次全本演出）之外，当代著名导演维泰兹[1]也于 1987 年在阿维尼翁戏剧节

[1] Antoine Vitez（1930—1990），法国当代著名导演，曾先后担任国立夏约剧院和法兰西喜剧院院长。

期间导演了全本《缎》剧，演出历时十一个多小时，获得了极大成功。

必须指出的是，在我国，不少学者习惯于传统的分类标签的批评方法，将曾经是马拉美“星期二沙龙”热心听众的克洛代尔归入象征主义流派，这也许对理解克氏的诗歌以及部分早期剧作有所帮助，但如果局限于这一认识的话，那便会在很大程度上曲解克洛代尔的戏剧，甚至大大缩减其丰富内涵。事实上，正如法国学者里约尔所指出的那样，“克洛代尔的戏剧受到了各式各样的影响与启发，既有古代的又有现代的，既有浪漫的又有巴洛克和象征的，它不合乎任何范式、任何流派和任何标签”[1]。克洛代尔本人也认为，不是艺术作品产生于规则条文，而是规则条文源自艺术作品，他自己也没有提出一套完整的戏剧理论。因此，我们不能简单机械地依照某个流派去理解他的剧作。如果说《城市》、《金头》还可归类于象征主义的话，那么用此标签来套《人质》、《缎子鞋》等就显然是在削足适履了。从最初的《沉睡者》到最后的《托比与萨拉的故事》，克洛代尔的戏剧创作从来没有停留在一个层面，而是始终处于不断变化和创新的状态之中，呈现出多姿多彩的特点。他的每一部剧本都是一个艰难的探索与创造过程，都是其内心生活和艺术追求的真实写照。因此，我们在研究克洛代尔戏剧时，必须具体作品具体对待，而不能捕风捉影或按图索骥。在此，限于体例与篇幅，我们只能以《缎》这部代表作来管中窥豹，肯定难以全面真实地反映克氏戏剧思想与风格，这一缺憾只能留待于今后加以弥补。

[1] 里尤尔：《保尔·克洛代尔的戏剧美学》，P.633。

第二节　蒙泰朗

一　戏剧生涯

蒙泰朗（Henry de Montherlant，1896—1972）出身于巴黎一贵族家庭，从小接受天主教教育并终身受其影响。他中学毕业后曾入大学攻读法律，因一年级考试失利辍学，遂前往西班牙，对那里的斗牛活动极其热衷。一战爆发后，他奔赴前线，在战场上被炮火击成重伤。1925—1932年他先后在西班牙、意大利和北非等地居住，31岁那年在斗牛时不幸被牛犄角顶伤。厄运在蒙泰朗一生中可谓接踵而来，却使其性格变得更加刚毅坚忍，在一定程度上决定了其作品中的英雄主义主题和冷峻洗练的风格。

蒙泰朗自幼对戏剧十分着迷，10岁就开始学写滑稽小短剧，五年之后竟然购下莫里亚斯一部剧作的版权组织演出，一战爆发那年还有题为《流放》的戏剧试笔。进入20年代，蒙泰朗是以小说创作为主。自30年代初回国之后，他不断有以行动与冒险为主题的小说问世，形成其文学创作上的第一个高峰。但在致力于小说创作的同时，蒙泰朗并没有忘掉戏剧。其实还在20年代末时，他就开始为日后的剧作搜集素材和准备构思。1932年，他让一家业余剧团将其小说《奥林匹克》的一个片断搬上舞台，此后的十年间其作品陆续不断地上演，只不过都是一些业余剧团在相当简陋的条件下的演出。直到40年代初期，这种状况才得到根

本改变。1942年,《死去的王后》在法兰西喜剧院演出大获成功，蒙泰朗终于以戏剧家的身份在巴黎舞台上崭露头角。而随着《圣地亚哥的主人》、《王港修道院》、《西班牙红衣主教》等剧在五六十年代先后被搬上这家国家剧院的舞台，蒙泰朗的声誉日隆。鉴于他的戏剧成就，许多批评家将其与克洛代尔相提并论，如郁克斯莱认为："法国现有两位剧作家：克洛代尔和蒙泰朗。"与之呼应的巴比尼更是以不容置疑的口吻写道："今日法国戏剧有两位天才，仅仅两位：蒙泰朗和克洛代尔。"[1]由于他在小说及戏剧创作方面的巨大贡献，蒙泰朗于1960年当选为法兰西学院院士。

蒙氏一生创作了16部戏剧作品。评论界一般根据其取材的历史时期将它们分成两大类，即以历史事件为题材的历史剧和以现代生活为主题的现代剧。重要的历史剧除了上述几出之外，还包括《马拉特斯拉》、《内战》等；现代剧则有《怀中的女人》、《孩子当君主的城市》、《布罗塞里昂德》等。在其全部剧作中，《死》被公认为蒙泰朗的代表作。

二 《死去的王后》

《死》剧的创作起因具有一定的偶然性：1941年10月，时任法兰西喜剧院院长的沃杜瓦耶[2]将三本西班牙黄金时代的戏剧作品集交给蒙泰朗，邀其从中选取一部进行翻译。蒙泰朗读完之后，又将目光集中在沃氏作过记号的维

[1] 参见苏雷：《戏剧五十年》，P.263。

[2] Jean－Louis Vaudoyer(生卒不详)，法国戏剧活动家，曾任法兰西喜剧院院长，

加和格瓦拉[1]的两部剧本，但感觉收获甚少，认为维加的人物及其行动过于表面和勉强，而格瓦拉的《死后统治》只是故事较有吸引力而已，于是萌生了与其翻译不如改编的念头。经过半年左右的酝酿，他于次年5月住到南方格拉斯乡村，根据格氏剧本故事潜心创作，不到五周便完成了剧本。半年之后，《死》剧脱稿发表，同年12月便被搬上了法兰西喜剧院舞台。半个世纪以来，此剧在世界各地舞台上广受欢迎，演出超过了1000场。蒙泰朗也因此在现代法国戏剧史上占据了一席位置。

《死》剧由于既有史实依据又有前人作品在先，因而所受的束缚要比完全凭空想像的作品要多，遭人非议的危险更是在所难免。但事实证明，蒙泰朗从不拘泥于史实，更不满足于依样画葫芦，而是十分自由地运用了想像与加工，不知要比格瓦拉的原作要高出多少倍。《死》与其说是改编，不如说是创作。在它问世之初，也曾有人居心叵测地诬蔑作者"剽窃"，心地坦然的蒙泰朗并不与之进行无谓的论战，而是再版时坚持将西班牙原作附印在后，让读者自己去明辨是非。在铁的事实面前，这些诬蔑之词立即不攻自破，因而五年之后三版时甚至没有必要附印原剧浪费纸张了。

全剧共有三幕23场。年届古稀的葡萄牙国王费朗特为了江山后继有人，决定让王子佩德罗娶那瓦尔公主为妻。然而，远道而来的公主却遭到了王子的冷遇，因为他早已爱上了私生女伊奈丝。国王闻讯，怒不可遏地召来佩德

[1] Felix Lope de Vega（1562—1635），西班牙文艺复兴时期的伟大戏剧家；Luis Velez de Guevara（1579—1644），西班牙诗人、小说家和剧作家，在戏剧方面被认为是维加的继承人。

罗。令人意外的是，国王却不由自主地暴露出其矛盾性格。他表示自己一切早已厌倦，只是为了国家利益才要求儿子娶公主，只要他同意这桩婚事就仍可继续与伊奈丝往来。佩德罗则表示，宁失王位也不失爱情，但他隐瞒了与伊奈丝秘密结婚且她已有身孕的事实。谈话结束后，王子随即来到伊奈丝住所。就在伊奈丝要求他对国王实情相告以求理解时，费朗特驾到，在得知两人结婚之事后，他仍然坚持为了政治王子必须与公主完婚。国王为自己被隐瞒了一年之久大为恼火，于是一方面下令立即禁闭伊奈丝，另一方面派人逮捕佩德罗。可就在这关键时刻，国王再次暴露出矛盾的一面。他的怒气很快消失，变得软弱起来，非但拒绝杀害伊奈丝，反而亲自替她辩护起来。为了让伊奈丝同意离婚，国王再次找她谈话，希望她放弃王子并说服王子接受公主。于是，伊奈丝在卫兵的护送下来到佩德罗被软禁的城堡，她当众表示愿意牺牲自己。这时，公主赶到，要求伊奈丝与自己同去西班牙，因为垂死的费朗特反复无常，她随时会有杀身之祸。然而，伊奈丝恪守信念，决不愿意背弃王子。公主怏然而归。此后，费朗特心情更加沮丧，眼中的一切都化成为虚幻，认为自己只是个“痛苦的国王”而已。可是，当教皇拒绝解除王子与伊奈丝婚约和非洲摩尔人入侵的消息传来，尤其是获悉伊奈丝已经怀孕之后，他一反优柔寡断，狂怒暴躁之中下令除掉伊奈丝，本人也因此一命呜呼。佩德罗立刻以新王的身份登基，当伊奈丝的尸首被抬上来时，他边哭泣边将王冠置于伊奈丝身上，默默地却是十分威严地以目光示意士兵举剑致礼，而父王尸体前却空无一人……

“一部剧作只有在这样的情形下才令我感兴趣，即它

的外部动作被最大限度地简化，并成为探索人的借口，作者不是以机械地想像和构建情节为己任，而是以最为真实、强烈而深刻地表达人类灵魂中一些变化运动为己任。"[1] 如果把这番话看作是蒙泰朗戏剧观最为经济的表述的话，那么《死》剧无疑十分鲜明地体现了这一观点。

这种观点与传统思想有着相似之处，即强调行动的简单和人物心理的刻画，因而有人将蒙泰朗戏剧与古典主义戏剧相提并论。表面上，蒙泰朗并不完全赞同古典主义，更不主张回到17世纪，但在实际创作中，他似乎比古典主义走得更远。在他看来，传统剧本仍嫌过于铺陈，戏剧行动还不够经济，因此简化行动就成为一项必不可少的工作。所以，他在创作中便对篇幅尽量压缩。如将250多页的小说《父与子》压缩成75页的剧本《不属于任何人的孩子》。在《死》剧中，他更是严格地遵守了这一凝练集中的创作原则，将笔墨集中于费朗特、伊奈丝和公主三人的心理描写，整个行动则自始至终地不枝不蔓，直线发展，散发着一种强烈的古典美。

《死》剧重点刻画的人物为国王费朗特以及两位女性人物。国王乃是一个被种种问题"纠缠不清"的矛盾体。正如蒙泰朗指出的那样，在他身上"集中了人类的各种情感"，既优雅又庸俗，既温柔又粗暴，既古怪又深刻，既英勇又怯懦，忧国更忧己，善于思考又毁于思考……作为父亲，费朗特曾经将佩德罗的出世视为自己的再生，对之宠爱有加，但在其13岁过后这种爱抚就转化为厌憎了，因为他处处令自己失望，最可恨的是怯懦软弱。费朗特可以容忍儿

[1] 蒙泰朗：《戏剧全集》，法国伽利玛出版社，1972年版，P. 1376。

子与伊奈丝来往，但对其隐瞒两人结婚的事实却怒不可遏。国王这种犹豫不决的矛盾心理还体现在对待伊奈丝的态度之上。他曾表示对其相当"敬重"与"理解"，因而在众臣力主除掉伊奈丝以免后患时坚持宽大为怀。他与儿子无法沟通，与宫廷官员更是格格不入，更兼垂暮体弱，因而对世上一切都感到厌倦，认为一切都是"虚幻"。对他来说，只有过去，没有未来，只有绝望，没有希望。他之所以最后下令杀害伊奈丝，与其说是因为教皇敕令，不如说是因为无法接受伊奈丝怀孕的事实，因为他不爱未来、充满绝望的仇恨心理。值得一提的是，正由于国王的这种虚无悲观的心理，所以有人将之与其时流行的存在主义相提并论起来。

伊奈丝为蒙泰朗在剧中着力刻画的另一个形象。如果说公主是个只有权力没有爱情的男性化人物的话，那么伊奈丝可以被看作是温和、宽容、谦逊和母爱的化身。伊奈丝天真纯洁，没有丝毫宫廷里弥漫的那种欺诈和戒心，从一开始她就要求佩德罗向父亲实情相告，争取将其说服。她与王子相爱纯粹是出于对幸福的追求，绝无公主那种政治野心，更没有公主那样的手段。费朗特将人类看得一团漆黑，声称世人皆虚伪，宫内只有敌人；伊奈丝则胸襟宽阔，与人为善。与国王相反，她重视人生，认为每一天都是美好的、温柔的。因为她有为爱而生活的信念，所以才拒绝了公主要她外出避祸的劝告。二幕与佩德罗相见时，她以无比的爱心与莫大的幸福谈着腹中胎儿的蠕动，深深打动了王子。之所以正式向老王宣布怀孕，是因为她信任老王，更对未来怀着巨大希望！

公主不仅与伊奈丝截然相反，而且与法国剧坛上常见

的女性形象也迥然有别，蒙泰朗自认为这是一个“极少见的性格”。她在全剧总共出现过三次，但最后一次只有影子。然而，这仅有的两次却给人留下深刻的印象。这位来自那瓦尔公国的公主年仅17，却如一枝接近凋零的枯萎之花。她骄狂自大，与国王一样患有神经质。全剧以她气势汹汹地来到国王面前告状开场。然而，她恼羞成怒并不是由于没有获得爱情，而是因为自尊心受到了伤害，认为名誉受到了损伤。公主性格中的刚烈一面在其离开之前所说的那段话中暴露无遗：“我永远活在世上，为的是有时间完成我内心的所有宏伟事业，而当我现在告诉您的时候它们让我颤抖。”国王对此十分赞赏，认为她恰好以其男性化的英雄气质弥补了被他斥之为“女人”的佩德罗的不足，称她才是自己理想的儿子。然而，这又是一位“喜爱痛苦”的病态公主，其情感不可以常人为标准。她第二次上场竟是为了劝告伊奈丝跟她一起去西班牙，以避免国王的杀害，因为她深知国王像自己一样反复无常，而在临死之前最为凶险莫测。在此，公主除了所谓天上与人间的“双重荣誉”之外，没有任何女人情感。蒙泰朗把她看作是绝望的代表，犹如在日落时分对着池塘不停地嚎叫的黄莺一般，其声音悲伤而又单调。三幕六场，一边是国王向着伊奈丝大发人生虚幻之感慨，另一边是公主的影子枯燥乏味地叫喊着警告伊奈丝赶紧离开国王。

作为蒙泰朗的代表作，《死》在结构上具有强烈的古典特征。蒙泰朗一贯追求表现人的内心灵魂，并不注重外部动作。全剧紧紧围绕着国王为王子择亲这一行动展开，着重描写的是人物心理，既没有次要情节，更没有铺陈场面，因而剧本显得极为紧凑。作者自己将这部戏的结构比作

"一枝花朵"，称前两幕行动线条明确清晰，正如笔直挺拔的花茎，而第三幕恰如盛开的花朵，主题在此得到升华，意义进一步深化。作为观众，我们看到的不仅是"花朵"开放的过程，更看清了花朵上的"花瓣"与"花蕊"——即整出悲剧的意义。

《死》剧集中体现了蒙泰朗戏剧的共同特征，首先便是以古典戏剧的形式来表达当代的主题内容。布莱奈尔认为，他是"当代戏剧家中为数不多的不会被高乃依神灵所压扁者之一"[1]。《死》剧行动明确清晰，结构干练紧凑，语言简明直接，表现出其文学创作一贯的明净崇高之风格。但其缺点恰巧也就隐藏其中。如上所述，蒙泰朗擅长描写人物心理，力戒教条地刻画人物的思想与性格，力求真实地表现人类复杂的、不断变化的灵魂活动。因此其剧中人物常常充满矛盾、反复无常。问题在于这些人物完全是靠剧作家的语言塑造而成，并没有依照戏剧自身的规律——即在动作中来展示人物性格，从而出现这一现象，即："剧本成为人物表露思想的场所，整个戏剧便封闭在人物心理之中，而心理又被封闭在话语之中"。更有甚者，这些人物往往成为剧作家本人的传声筒，蒙泰朗的影子不时晃动其中。此外，过于典雅高贵的语言风格有时也难与人物身份相符。

由于与阿努依、萨特身处同一时代，所以蒙泰朗戏剧同样表达了一种对自由的珍爱与向往，同时又将这种自由视为难以实现的梦想，主人公只会以失败、甚至死亡告终。和安提戈涅和俄瑞斯特斯不同，蒙泰朗的人物追求自

[1] 布莱奈尔：《法国文学史》，法国法亚尔出版社，1978年版，P.175。

由只是停留在语言上而没有付诸行动（表现在剧本结构上便是缺乏情节发展），更多的只是悲观失望，坐以待毙。正如费朗特那样，他们对生活失去了任何幻想，对人生深怀绝望。在他们看来，任何行动都和世界本身一样没有意义。权力、荣誉都是无谓和虚妄的。许多人物只是为了自欺欺人才选择了某一事业，虽然可以为之奋斗，但却并不真正具有信仰。而另一些人物虽然向往崇高、鄙视渺小，但却在毫无作为中离别人世。由于这种死亡毫无意义，因此蒙氏戏剧笼罩在一种浓重的虚无悲观氛围之中。此外，由于蒙氏戏剧中人与人之间缺乏交流与理解，所以也有人将之视为50年代以荒诞为主题的新戏剧的先声。然而，同样是面对荒谬境遇，蒙泰朗的人物依然保持着完整的形象和对崇高灵魂的追求，而不像后来的贝克特、尤涅斯库或阿达莫夫的"荒诞派"戏剧那样连人物本身都受到了怀疑，成为支离破碎的"破布"，形象猥琐卑劣，语言庸俗无聊，环境浑浊肮脏，甚至连剧本的结构本身也都七零八碎。因此，应该说蒙氏戏剧更多地发扬光大了法国戏剧深厚的古典传统。

有评论家认为，蒙泰朗戏剧之所以能在四五十年代受到观众的欢迎，一是因为法国人依然保持了传统的价值观念，将优美如诗、充满思辨与对驳力量的语言视为戏剧的主要成分；二是因为在其身上集中了克洛代尔的抒情、萨特的哲理以及阿努依的说教等其时颇为时髦的特点。事实也正如此，进入20世纪下半期之后，随着戏剧观念的变化，这种建筑在语言之上的戏剧便难免不为时代所淘汰。如今除了法兰西喜剧院还上演蒙氏的一些保留剧目之外，其他舞台上已经很难寻觅它们的踪迹。

第三节　吉罗杜

一　"安格尔小提琴"

吉罗杜（Jean Giraudoux，1882—1944）出生于外省小城贝拉克，中学时代打下了坚实的德国文学功底。巴黎高等师范学校毕业之后，前往哈佛大学任教。回国后先是担任一家报社的文学主编，后于1910年进入外交部供职，同时开始其文学生涯。一战初期他在战场上两度受伤，愈后被派往葡萄牙与美国等地任翻译与教员。后升任使馆秘书，业余坚持从事文学创作。除了回忆战争之外，更创作了一系列小说和剧本，为两次世界大战期间仅有的一位堪与皮兰德娄、肖伯纳和奥尼尔等人媲美的法国剧作家。

自第一部短篇小说集《外省妇女》发表至20年代末，吉罗杜共有七部小说问世，但没有获得任何殊荣。一件偶然的事件促使他走上了戏剧创作道路：几个中学同学决定给一位老师献上一本纪念集，要求吉罗杜将自己的小说《西耶格弗里德》部分内容改编成戏剧对话，于是诞生了其第一部剧本。1928年，茹威把它搬上香榭丽舍剧院的舞台，获得了意外的成功。吉罗杜从此一发不可收拾，次年又推出了《安菲特律翁38号》，仍由茹威在同一剧院上演。自此，一场法国现代戏剧史上绝无仅有的合作正式宣告开始。此后十多年间，吉罗杜的新作全部都由当时如日中天的茹威一手导演，甚至其遗作《夏约的疯婆子》也是由他从拉美巡演

回法之后搬上舞台。这种合作具有重大意义，既结束了安托万以来新锐导演们缺乏一流剧作的尴尬局面，又改变了自缪塞开始的文学与戏剧各行其道的现象。

吉罗杜一生共写了15部剧作，二战爆发前就有8部剧与观众见面，主要作品包括《特洛伊战争不会发生》、《厄勒克特拉》、《水神》等。与一些天才相比，吉罗杜可谓大器晚成，一是其早期小说并没有显示出他有特殊的艺术禀赋，二是他涉足剧坛时已经年近半百。然而，不仅处女作一炮打响，而且每一部剧作都受到观众与评论界的热情欢迎。这固然与茹威及其剧团高超的表导演艺术水平相关，但是应该说吉罗杜剧作本身所具有的深刻思想与独特风格才是成功的关键因素。

必须指出，吉罗杜的戏剧见解相对传统，但他对艺术本身要求严格。他认为戏剧为一切艺术中最为崇高者，因而剧作家向金钱低头不仅有损于他本人的荣誉，更会断送戏剧艺术的前途。真正的剧作家应该努力恢复戏剧的尊严与高贵，必须与虚假而又有害的情节剧或心理剧决裂，担负起历史与社会的责任。戏剧并非只是一项娱乐工具，更是全民的教育手段。他表示："戏剧演出是一个民族惟一的道德或艺术教育形式。它是成年人和老年人惟一可取的夜校，最卑微的和最有教养的观众均可以借以与最崇高之冲突相接触的惟一手段……有些人会幻想，而对那些不会幻想的人们来说则有戏剧。"[1]要恢复戏剧的尊严和崇高，最为便捷的方式莫过于向古人学习。因此，吉罗杜力主恢复古典主义所特有的简洁明快的风格。就

[1] 转引自苏雷：《法国戏剧五十年》，P.167。

其创作而言，从形式到内容都称不上具有革新精神，引人注目的是传统的结构与典雅优美的语言文字。尽管他在第一部剧本中已经显露出情节设置方面的功底，但其戏剧创作并不以复杂的行动取胜。题材方面，吉罗杜几乎从不从现实生活中取材，更多从古代神话传说或前人作品中挖掘，如《安菲特律翁38号》、《特洛伊战争不会发生》等取材于古希腊神话，《所多玛与蛾摩拉》、《犹滴特》源自圣经故事，而《西耶格弗里德》则改编自中世纪日耳曼民族的传奇故事。

吉罗杜之所以不愿直接表现当代题材，是因为他深信人类本质并不因为岁月流逝而改变，几千年前的古人与20世纪的今人之间共同之处远远多于不同之处。他的高明便是总能巧妙地从古老的神话传说中找到与今人的共鸣点，利用古代题材来表现时代主题与社会情感，表达当今世人所面临的困惑，从而赢得广泛认同与赞赏。吉罗杜深受古希腊哲学与德国哲学影响，具有根深蒂固的人道主义观念，注重表现人的创造能力及人格自我塑造能力，热衷于探讨整个人类的重大主题或永恒真理，如“人格变化”、“人与人之间的关系”、“生与死”、“自由与命运”、“战争与和平”等，而“总的主题则是探讨忠诚与纯真”。在人物描写方面，吉罗杜往往以观察力敏锐和思想深邃见长，并不表现什么复杂的心理活动，甚至连常见的内心冲突也极少见，更没有自我剖析灵魂的场面。主要人物往往是粗线条的，既无复杂的人物关系，也无难以解开的思想情结。次要人物只具衬托功能，有的甚至只是作者的代言人。如《间奏曲》中的药剂师、《厄》中的乞丐，《夏》中的烟囱工等。人物且以青年男女为主，老年人不多，不正常的人被排除在外，

甚至反面人物也几乎不存在。

由于吉罗杜重主题甚于行动，重思想甚于心理，因此招致一些评论家的批评，如布尔代认为“吉罗杜的戏主要是观念剧。”但这种批评注意到的只是表面现象，实质并非如此简单。虽然吉罗杜强调表现人类的永恒本质与主题，但其剧作还是有别于道德剧之类的观念剧。最大不同在于，吉氏人物并非是寓意性的象征或概念，而是有着一系列个性特征且相互区别的行动体。他原本反对通过人物来教育观众，主张通过打动观众的感官、激发观众的想像来达到教育目的。换言之，人物不是靠其长篇累牍的台词对观众施以说教，而是靠其语言、姿态、动作等各种成分去打动观众。吉罗杜写道：“理解这个词在戏剧里并不存在……真正的观众不是去理解，而是去感受……戏剧不是一种定理，而是一种演出，不是一堂课，而是一支笛。它不是进入我们的理智，而是进入我们的想像和感觉。”[1]他还形象地将戏剧比作为“一种爱的行为”，将之视为人类的“一种沟通与共享的需要”。在这种思想指导下，吉罗杜不惜一切手段来刺激观众的心灵，触及其想像和感觉最深之处，向观众揭示自己所思所感。由于他与茹威的良好合作关系，因而与一般闭门造车的剧作家不同，极为注重与观众交流，台上台下之间配合默契，甚至不惜让人物以独白方式直接与之沟通。在当时讲究所谓舞台真实的年代，这些方法难免遭到非议。此外，为使观众更多地把注意力集中在舞台，他往往将行动设置在非同寻常的地点，远离粗俗平庸的日常生活，往往是一些阳光灿烂的庄严清静之地。而这种环

[1] 转引自苏雷：《法国戏剧五十年》，P.170。

境使人物能够沉浸于思辨之中，进入某种梦幻状态，从而产生相当强烈的戏剧效果。

吉罗杜最为重视的乃是写作风格，并将其置于至高无上的地位。他认为语言乃是让观众感受戏剧艺术、与人物进行交流的主要甚至惟一的手段："写作才能在戏剧中是不可或缺的，因为正是风格将千万个影子和虹彩反射到观众的心灵，观众就如面对镜中反射的光影一样不必再去理解。"[1]正由于此，吉罗杜的作品、尤其是后期剧作的语言被认为具有魔术一般的力量，并因此获得"语言魔术师"之雅称。就总体而言，吉罗杜的戏剧语言自然流畅，且多为一气呵成，极少修改痕迹，貌似简单而内涵复杂，严谨而又深刻。虽是散文却诗意盎然，和谐动听，具有音响效果和感染力，成为其在30年代脱颖而出的主要原因之一。但一方面由于吉罗杜文思过人，因而有时下笔如注，一泻千里，难免失之冗长；另一方面由于强调修辞的同时又努力避免过分夸张，因而显得纤细有余力量不足，再加上过于复杂的主题交错在一起，所以引得不少评论家斥之为"矫揉造作"(Préciocité)。我们认为造成这种现象的原因主要有二：一是吉罗杜认为与一切庸俗戏剧斗争的主要手段在于提高剧本的文学性，二是他有意通过提高语言的地位来对开始萌芽的导演专制倾向有所制约。因此，吉罗杜剧本虽有文学性过强、语言过滥的弊病，但并不足以否定其成就。有的批评家则认为，吉罗杜的最大成就在于以其独特的风格恢复了悲剧的活力，而其文学语言的高度表现力更是功不可没。

[1] 转引自苏雷：《法国戏剧五十年》，P.174。

二 《特洛伊战争不会发生》

《特洛伊战争不会发生》充分体现了上述吉罗杜的戏剧观与创作特点。这是一部根据古希腊神话改编的作品，一部典型的古代神话"现代化"的悲剧。由于当时整个欧洲正处在战争一触即发的紧急关头，因此虽然吉罗杜并没有怎么改动神话的故事情节与内容，也没有刻意用改变年代的方法来影射时代，但通过赫克托耳对战争的揭露表达了自己的反战思想，把战争看作是人类的一种疯狂举动，因而在客观上仍然表达了当时法国人民对时局的担忧，所以该剧一被搬上舞台就赢得观众大声喝彩。

特洛伊战争的故事最早见于荷马史诗《伊利亚特》，曾为埃斯库罗斯、欧里庇得斯、塞内加、拉辛等人提供过丰富的创作素材。吉罗杜没有拘泥于史诗中的具体细节，而是根据主题需要，大胆想像和处理，写出了一部具有强烈时代特征的现代神话剧。全剧共分两幕，各有十场和十四场，时间为特洛伊战争发生前夕。吉罗杜选取了战争即将爆发之前的最后一刻，表现特洛伊与希腊双方军事首领为避免战争所作的最后努力。特洛伊将领赫克托耳先后劝说帕里斯、海伦和老王普里阿摩斯，甚至提议由自己与俄底修斯单独决斗来避免战争。然而，一件十分偶然而微不足道的小事却惹得他大动肝火，命运难以违抗，特洛伊战争终将发生！

大幕打开，观众首先看到的是特洛伊英雄的妻子安德洛玛克对和平前景充满了乐观精神，而卡桑德拉却表示怀疑和担忧，不断发出警告，因为命运"正在行动"！从战场上

回来的赫克托耳自信地宣告，战争大门已经被永远关闭；当妻子告诉他希腊使者即将来到时，他表示将“亲自把海伦归还”。六场，以赫克托耳为首的主和派与以德莫科斯为首的主战派之间展开了唇枪舌剑。赫克托耳要求父王立即下令紧紧关闭战争大门，然而，普里阿摩斯指责年轻人不知美为何物，德莫科斯将海伦视为“智慧、和谐与温柔之化身”，对他们来说，为了留住“美”、“快感”和“未来”，即使交战也在所不惜。赫克托耳一针见血地指出，所谓为美而战实质是为了一个女人而战，为的是满足男人的“虚伪、傲慢和肮脏”的心理。赫克托耳最后主动要求去说服海伦本人，让她自愿返回希腊。为了和平，赫克托耳在与海伦作“聋子对话”时，甚至不惜采用威胁方式使之同意回国。在卡桑德拉使法之后，“和平”终于现身，却显示出衣衫褴褛、苍白无力的病态形象。连赫克托耳本人都无可奈何地感到，尽管自己先后说服了父王、帕里斯和海伦，在这些成功背后看到的却是失败。

二幕在俄底修斯为首的希腊谈判使团即将靠岸声中开始。不久，帕里斯、德莫科斯和赫卡柏等众人先后来到。好战分子气焰十分嚣张，和平阵营显得势单力薄。紧接着，一方面是信心十足的赫克托耳，主张立即关闭战争大门以迎接希腊使者；另一方面则是持怀疑态度的老王，德莫科斯则一如既往地反对和谈。接着，赫克托耳在战争大门底下发表了一篇不同寻常的“阵亡者悼词”，为了挽救和平赫克托耳可谓不遗余力。当首先来到的希腊人奥雅克斯寻衅滋事，对赫克托耳又是谩骂又是刮耳光时，这位盖世英雄为了和平竟然忍辱吞声，甚至在德莫科斯面前不惜说谎。在与俄底修斯谈判时，他以极大的诚意感化了对和平信心

不足的对方，使之最终同意将海伦带回并踏上返国之路。然而就在这时，喝醉酒的奥雅克斯再次出现并对安德洛玛克非礼，尽管赫克托耳强行克制住了自己，却无法阻止德莫科斯趁机煽动，致使奥雅克斯被特洛伊民众乱石击毙，赫克托耳最终功亏一篑，特洛伊战争不可避免地爆发！

此剧创作年代虽然离第一次大战德法两国停战条约签订已有十多年，然而两国之间并没有真正结束敌对状态，双方明争暗斗不断。同时，在法国政界内部，也存在着泾渭分明的主战与主和两派。因此，30年代中期，战争的阴影越来越严重地笼罩在欧洲大陆之际，许多法国有识之士纷纷起来，以各种方式号召人民提高警惕，严防悲剧重演。作为一战的见证人和受害者，吉罗杜对战争自是十分痛恨，因而试图通过戏剧来揭露战争的可怕与危险。因此，该剧最为突出的主题为反战主和便在情理之中。全剧围绕着战争能否避免这一中心悬念展开，而每个人物的谈话也都离不开战争。全剧自始至终，对战争的揭露毫不留情且十分彻底。作为特洛伊王国的最伟大英雄，赫克托耳的厌战求和应是最具说服力的。当他从前线凯旋回来时，他不仅没有体会到丝毫胜利的喜悦，反而表现出对战争十分厌倦，发誓要使刚刚结束的战争成为最后一场。他与父王辩，与德莫科斯辩，与法学家辩，与俄底修斯辩，忍受种种羞辱，力求避免战争再度爆发。而其对战争揭露最为有力之处莫过于“阵亡者悼词”，他无情地将人们赋予战争的所有光环全部除去，表明：面对死者他感到的不是光荣而是耻辱，即使在牺牲者之间，他也要分辨出真正的英雄与懦夫！

除了赫克托耳之外，作者还精心塑造了安德洛玛克和赫卡柏为代表的特洛伊妇女为反对战争、维护和平不遗余

力的动人形象。

可惜，战争无可避免！吉罗杜为本剧增添了“命运”这一副题。因为特洛伊战争早已实实在在地发生，这是一个谁也不能改变的既成事实。将剧本取名为“特洛伊战争不会发生”既反映了剧作家不愿战争发生的美好愿望，又透露出“战争终究难免爆发”的宿命悲观心情。早在一幕一场，卡桑德拉就警告安德洛玛克说，战争是由命运所操纵的，命运一旦启动便无法阻止，更何况还有人类自身的愚蠢在推波助澜。相比之下，俄底修斯对命运的理解要来得深刻与实际得多，他认为海伦只不过是命运手中的人质而已，帕里斯以及特洛伊的最大过失便是中了命运的圈套，尽管他与赫克托耳一样有着和平的愿望，但他早就认为战争已经完全准备就绪。意味深长的是，最终点燃战争导火线的不是别人，正是赫克托耳本人！值得一提的是，与命运主题相联的还有荒诞主题，战争的起因是因为海伦被帕里斯掳掠，然而这对男女之间却无丝毫爱情可言，就在战争眼看爆发之前，安德洛玛克还苦口婆心地请求海伦去爱帕里斯，因为那样的话战争就多少有了点意义。然而，在战争大门打开之后，人们发现海伦正与特洛伊勒斯紧紧地拥抱在一起！

三 “纤巧”风格

《特》剧 1935 年由茹威导演并主演赫克托耳一角，获得了巨大成功。不少评论家欢呼法国出了个“现代拉辛”，认为吉罗杜巧妙地将拉辛式的古典主义与德国浪漫主义结合在一起，形成了自己独特的戏剧风格。而从上述分析中

我们不难发现，此剧确实堪称其代表作。

诚然，和拉辛一样，吉罗杜也是套用古希腊神话来反映二战爆发之前德法两国之间的紧张关系，赫克托耳和平努力的失败不仅表明吉罗杜对时局走向的正确把握，也反映了他与拉辛一样具有对人类命运的悲观认识。但吉氏与拉辛不同的是并没有严格遵守古典主义法则，无论是在主题方面，还是在舞台风格方面均有着不小的区别。尽管战争与和平乃是此剧的最重要主题，但自由、生命、纯洁、爱情、真理等其它众多主题也在剧中得到了展示。而谁都明白，多主题恰是古典主义之大忌。值得指出的是，吉罗杜虽然有将舞台变成主战与主和两派论坛的倾向，但由于他娴熟地运用创作技巧而避免了让人视之为说教剧的危险。在他的笔下，从赫克托耳、俄底修斯、波吕克塞纳到安德洛玛克，无不形象优美、举止高雅和谈吐动人，更不消说帕里斯和海伦了，舞台上充满了青春与朝气，再加上充满诗情画意的语言，恰与沉重的主题形成对照。与古典大师们相比，吉氏剧作少了几分冷峻，多了几分浪漫。《特》剧充满了丰富诱人的想像，有时甚至具有神秘的情趣，这尤其体现在海伦和卡桑德拉两个人物身上，而前者与特洛伊勒斯拥抱于战争大门之后的场面更为全剧增添了浪漫而又荒诞的色彩，可谓深受德国浪漫主义文学影响的吉罗杜的神来之笔。

吉罗杜作为古典戏剧的继承人，在剧作的结构方式和语言表现方面也作了成功的探索。全剧故事发生在战争爆发当天，时间不到24小时，情节紧紧围绕着战争能否避免来展开，显示出高度凝练与集中，与高乃依尤其是拉辛的剧作有着异曲同工之妙。作为一个视语言为戏剧之本的大

文学家，吉罗杜在《特》中充分展示了其诗人特性。如上所述，这位戏剧家主张通过打动观众的情感来达到戏剧教育观众的目的，而最能承担这一重任的便是优美动听的台词。无论是德莫科斯对海伦的赞美，还是赫克托耳对阵亡士兵的哀悼，抑或是法学家的论证，都是吉氏风格的最好体现，不仅遣词造句十分讲究，而且极其注意声音的和谐、节奏的舒缓以及句子的音乐性。《悼亡词》在这方面堪称范例，名副其实地成为激发观众想像和深入观众内心世界的魔术一般的工具。该剧文学成就极高，表明吉罗杜的文学表达技巧已炉火纯青，并成为其"纤巧"风格之典型。据此，批评家们高度评价吉罗杜戏剧的文学价值，将之视为继克洛代尔之后又一位戏剧诗人。

正由于《特》剧典型地体现了吉罗杜戏剧的上述特点，尤其是以其丰富的想像和优美的文笔恢复了戏剧的高贵与尊严，因而不仅在当时受到观众的热烈欢迎，而且在二战后相当长的一段时间内还深受人们喜爱，如60年代维拉尔在巴黎夏约宫剧院里导演的《特》(1963)盛况不亚于当年，而两年后由威尔逊搬上舞台的《夏》(1965)也同样取得了成功。这不仅证明吉罗杜文学戏剧的生命力，而且表明了其在法国戏剧史上的稳固地位。尽管如此，我们还是必须指出，60年代下半期之后，随着阿尔托"残酷戏剧"理论的深入人心，以及整个西方戏剧潮流的转向，文学为本的观点日渐为导演为本的观点所取代，吉罗杜这位早在30年代就"逆流而动"的戏剧家逐渐受到冷落，恰好与同为戏剧诗人的克洛代尔之戏剧命运形成鲜明对照。我们完全有理由认为，这种景象很可能还要持续下去，因为戏剧毕竟不是文学。

第四节　阿努依

一　多产剧作家

如果说吉罗杜是两战期间影响最大的剧作家的话，那么阿努依（Jean Anouilh，1910—1987）便是在其身后尤其是二战之后法国最为引人注目的一位。由于阿氏处世十分谨慎，不喜欢张扬，更不愿意接受媒介采访和暴露私生活，因而人们对其生平事迹的了解只是一鳞半爪。阿努依出生在波尔多市一个普通家庭，中学毕业后学习法律。但他自幼酷爱戏剧，12岁时就学写诗剧，经常光顾剧院。1928年他在观看茹威执导的《西耶格弗里德》时，心灵受到极大震撼，决心从事戏剧。果然，次年他就有一部小戏问世。他甚至投奔茹威，在其麾下充当总秘书，但终因性格不合很快各奔东西。但他并没有因此改弦易辙，而是在戏剧道路继续勇往直前。

阿努依的事业并非一帆风顺，最初几部剧作（如《白鼬》和《蒙达莉娜》）上演之后反响平平，还招致部分上流社会观众的不满。直到1937年，他才时来运转。由庇托耶夫搬上马杜兰剧院舞台上的《没有行李的旅客》终于一鸣惊人。次年由巴萨克导演的《小偷舞会》在"工间剧院"上演后，同样受到热情欢迎，阿努依剧本从此成为各家剧院竞相上演的对象。而与巴萨克十多年的密切合作既使他始终保持良好的创作态势，更使其剧作具有旺盛的舞台生命活

力，从而雄居二战前后巴黎剧坛十多年。然而60年代之后，阿努依江郎才尽，主要改编前人剧作，同时越来越热衷于导演工作。

阿努依堪称高产剧作家，一生写有40多部剧本，题材丰富，涉及到神话、历史和现实，作品的体裁也多种多样。他曾于1942年把自己的剧本分成两类：即悲剧性的“黑色戏剧”和喜剧性的“玫瑰色戏剧”（又译成“粉色戏剧”）。后来他又根据不同的处理手法将之划分为五类：“黑色戏剧”、“玫瑰色戏剧”、“刺耳戏剧”、“辉煌戏剧”和“古装戏剧”。不过，这种划分有些机械，对理解剧作并无多大帮助，且易造成混乱，比如刺耳戏剧中一些剧本十分灰暗，完全可以被视为“黑色戏剧”。更何况无论属于哪种类型，它们在主题方面都有着本质上的一致，不同的只是表现手法罢了。因此，我们更倾向于将它们分为黑色与玫瑰色两类，两类之间又以黑色戏剧成就为高。

二 “玫瑰色”与“黑色”

总体而言，阿努依是一位悲剧感十分强烈的剧作家，但他又能以独特的喜剧手段加以调和，以减弱过于悲观的情调，于是有了“玫瑰戏剧”。在繁多的喜剧手段中，他最为擅长的有两类：一为滑稽化的舞蹈，二为随心所欲的神话改编。在第一类作品中，具有代表性的有《小偷舞会》和《古堡寄人》。第一出戏描写贫富对立以及理想的爱情，与黑色戏剧的主题相同，但具有喜剧风格。第二出戏歌颂爱情与抨击金钱至上。全剧充满滑稽荒诞的马戏般场面，人物上下场皆以舞蹈形式进行，行动犹如木偶。除了类似假面喜

剧中的轻巧舞蹈之外，台词也极其幽默，令人忍俊不禁。与黑色戏剧不同的是，爱情在这里结出了果实，如《小》中原本相距甚远的男女撮合到了一起，而《古》中有钱的犹太金融家和贫穷的青年一起大把大把地甩掉钞票。明眼人当然不难发现这只是剧作家一厢情愿而已。

第二类剧作的梦想色彩更浓，多数结构采用皮兰德娄的戏中戏形式，增强了情节的童话韵味。如《桑利约会》中乔治对伊丽莎白描绘了一个与实际生活毫不相干的家庭背景，然而即使这谎言编织出来的美景被拆穿之后，也丝毫没有影响两人的浪漫爱情，柔情似蜜的女主人公宽大为怀，原谅了目的高尚的谎言家。黑色戏剧中那种宁为玉碎不为瓦全的精神已经荡然无存，梦想战胜了现实。《莱奥卡地娅》更是一部典型的童话剧：王子爱上了歌女，不料红颜命薄，突然夭亡。痴情郎为此竟然茶饭不思，如同皮氏《亨利四世》一样，姑妈为使其解脱出来，找来制帽女工阿芒达冒充歌女，让其在精心营造的场景中重温旧梦。替身发现王子实际上并不爱歌女，只是欲以相思打发无聊的生活罢了。王子最终梦中醒来，爱上了真实的制帽女工。在此，阿努依通过戏中戏的形式让现实战胜了梦想。

严格意义上的黑色戏剧共有八部，其中被公认为最有代表性的两部为《蛮女子》和《安提戈涅》，后者又被视为阿努依的代表作。《蛮》剧描写的是出身贫寒的女小提琴手泰蕾兹与富家子弟、钢琴家弗洛朗的爱情经历。两人相识之后，弗洛朗很快为其过人的才能和泼辣的性格所倾倒，进而向其求婚。泰蕾兹父亲在一支小乐队里担任指挥，母亲为乐队钢琴师的情人。得知女儿成为弗洛朗追求对象之事后，父亲不禁为能高攀富门乐不可支，以为终于能够过上

不劳而获的生活，孰不知女儿一心追求的只是纯洁无邪的爱情，父女之间于是展开了激烈的冲突。泰蕾兹在与家庭抗争的同时，与弗洛朗的关系也日趋紧张，但两人冲突在很大程度上源于她无法摆脱自身的过去。因此，在她试穿新娘礼服时，在一旁的弗洛朗姐姐与姑妈有关穷人的谈话深深刺痛了她的自尊心，最终悄然离去，原因正是“不管我在什么地方，总会有一只失落的狗阻止我获得幸福”……

《蛮》剧具有黑色戏剧的一般特点。所谓“黑色”，其实是阿努依对世界的一种悲观虚无的认识。在这类剧本中，冲突双方势不两立。一方代表滑稽可笑的庸俗势力，另一方则代表优雅纯洁的高贵力量。前者人物又可分成两类：一类是苟且偷安，浑浑噩噩之辈，如泰蕾兹父亲达尔得，为了能够在弗洛朗家中不劳而获而自甘堕落，又如《罗密欧与雅奈特》中雅奈特父亲卑躬屈膝地依附着女儿情人讨生活而恬不知耻；另一类是刻板呆滞、不思进取之辈。他们由于家境富裕而安于现状，稍有变化便惶恐难安，无法接受任何新事物，更不能经受半点周折，如《美狄亚》中伊阿宋一心向往的只是清静悠闲的生活，一旦接触到美狄亚那充满神奇、反抗和死亡气息的世界时便哀叹不已；而《安》中的克瑞翁更是因循守旧、容不得秩序受到破坏的代表。在这些庸俗人物的对面，是一群有着纯洁灵魂、高贵理想的英雄，其中又以高傲的青年人居多。他们往往和泰蕾兹一样出身贫贱，生活环境庸俗恶劣，却能出污泥而不染，变贫穷为反抗世界的动力。由于所处现实肮脏污秽，虚伪成为人际关系中的基本法则，甚至渗透进了本应纯洁无瑕的爱情之中，使得恋人也变成一种十分脆弱的关系。于是，孤独成为这类人物的又一大特征。他们追求真理，因而不可避

免地要与另一个世界发生冲突。不幸的是，这种反抗行为并不能得到周围人们的理解，因而内心痛苦在所难免。由于他们所向往的是一种远离现实的幸福，因此一旦与平庸的生活相接触，幸福之感便荡然无存，而“过去”又往往成为追求真理与幸福时难以逾越的障碍。如泰蕾兹在与弗洛朗相爱中，既无法接受对方的世界，更无法摆脱自己“野蛮”的过去，最终只能放弃唾手可得的幸福……此外，由于这些人物奉行安提戈涅那种“要么一切，要么全无”的原则，最终难免陷于绝望，除了极个别采取逃逸来自我解脱之外，多数人物则以一死来捍卫自己的纯洁原则。

就美学范畴而言，黑色戏剧无疑属于现代悲剧样式。无论是直接从现代生活取材还是从古典悲剧获得灵感，阿努依都努力使之接近市民情趣，尤其是林荫道戏剧观众的趣味。当然对于这种尝试，评论界并非没有分歧，褒者认为他使古老的悲剧焕发了青春，贬者认为他削弱了悲剧的力量，因为要赢得这些特殊观众的欢迎就难免避重就轻。但批评家们又一致承认，由于阿努依聪明机灵，因而几乎每一部戏都取得了成功，这又多少表明其悲剧样式多少符合现代观众的审美情趣。也正因为如此，阿努依才避免了被历史淘汰的命运。

如果我们再进一步深入探究，还会发现阿努依的绝大多数剧作并非“黑色”、“玫瑰色”泾渭分明，而是两者互相兼容。如上所述，阿努依往往采取幽默调侃的方式来处理悲观绝望的主题，从而产生出更为强烈的效果。实际上，阿努依从一开始就表现出这种将玫瑰色与黑色掺和在一起的倾向，且在多数剧作中既非并置亦非轮番表现，而是将两种色调相伴相混，最后才以黑色结局。如《排练》在假面喜剧的氛

围中开始，但越发展越向侦探戏靠拢；《阿黛勒》也同样在一连串的滑稽情景中开始，然而明朗的调子却渐渐被黑暗所代替，以至于在三幕出现了两起自杀事件。而在《蒙》和《白》中，两者更是密不可分。最成功的则是《安》。

三 《安提戈涅》

阿努依戏剧的主要对象为商业剧院和资产阶级观众，虽然在林荫道同行中独领风骚，但其思想深度不及同时代的萨特与加缪，既与维拉尔的大众戏剧运动风马牛不相及，也与50年代的新戏剧运动保持了距离，本应在法国现代戏剧史上无足重轻。然而，单凭一部《安提戈涅》，他就在当代巴黎剧坛上占尽风流，留下了光彩的一页。

这部以古希腊神话为题材的剧本作于1942年，两年之后上演于"工间剧院"。当时巴黎仍处于德国法西斯军队的铁蹄之下，不少法国人精神上相当苦闷，急切期盼着抵抗运动能够坚持到底，取得最后的胜利。因此，表现安提戈涅不与庸俗势力同流合污、并让她穿上现代服装的演出给巴黎观众带来了莫大的精神慰藉，因而受到了热烈欢迎。此剧也与萨特的《苍蝇》、加缪的《卡利古拉》一起成为巴黎被占领时期的三大戏剧事件之一。巴萨克于1947年再度将《安》搬上舞台时同样受到了无比热情的喝彩。以后它不仅在法国重演再三，而且还被频频搬上国外舞台[1]，成为一部标志性剧作。

《安》剧表面上完全保留了索福克勒斯同名剧本的主

[1] 我国也于1998年4月在上海戏剧学院首次上演了此剧，导演为谷亦安。

要情节：俄狄浦斯的两个王子为了争夺王位自相残杀，结果双双阵亡。舅舅克瑞翁继位之后，立即宣布厄忒俄克勒斯为国家英雄并为之举行隆重国葬，波吕尼克斯则为可耻叛徒，下令抛尸荒野，任何人不得将其掩埋，违者处以极刑。然而，安提戈涅为了遵守传统祭礼，不惜违抗王令，黎明时分将哥哥的尸体掩埋起来。卫兵当场将其逮捕，押至王宫交给克瑞翁本人处理。新王在与这位未来的儿媳谈话时诤诤劝导，试图使之明白所作所为其实并无意义，只要她否认埋尸，便可不予追究。然而安提戈涅斩钉截铁地驳斥道，自已无法像他那样心安理得地接受肮脏的现实，更无法想像在不知纯洁为何物的未来中生活下去，所以只能对他说“不”。她还表示，如果海蒙不能像她那样洁身自好的话，那么她宁可失去他。克瑞翁虽然能够理解，却无法不像大多数人那样苟且偷安地向现实说“是”，最终也就不得不为了维持秩序将她绳之以法。安提戈涅在土穴里结束了年轻的生命，克瑞翁则又相继失掉了儿子海蒙和妻子厄里底斯。然而，他却并没有醒悟，依然卷起袖子，决定一如既往地干下去……

阿努依基本上保留了神话情节，但我们在对两个剧本仔细对比之后，便会发现他作了许多改动。在索福克勒斯笔下，安提戈涅违禁礼葬波吕尼克斯纯粹为了遵守古老的宗教法则，克瑞翁大义灭亲则为了维护城邦秩序，实质上是两种不同社会观念的冲突。弱女子安提戈涅敢于以坚定的个人意志与强大的克瑞翁相对抗，最终牺牲年轻的生命，代表的是一个充满青春与反抗精神的纯洁世界，而暴君克瑞翁则代表一个充满丑恶与谎言的世界。对比之下，安提戈涅具有强烈的英雄本色，因此索氏悲剧被称为“英雄悲剧”。然而，在阿努依剧本里，安提戈涅之所以违禁，并

非真的为了维护古老礼仪，至多出于一颗正义之心或对亡兄的敬重而已。原剧中的古代宗教法则与现存城邦法则之间的矛盾冲突被剧作家弱化得几乎不复存在。更重要的是，阿氏安提戈涅不仅缺乏坚定信念与不屈意志，甚至还只是一个没有成熟的小姑娘，全剧反复强调了一“小”字，出现频率高达70多次。“小安提戈涅”脆弱、年幼、无力。最后她实际上已经被克瑞翁所说服，明白自己献身并无意义。然而正如克瑞翁不得不履行国王义务一样，她也只能在所选择的道路上无奈地走下去。与索氏女英雄不同，她选择死是因为纯洁世界的理想破灭、生活理由不复存在以及对克瑞翁所谓“幸福”的厌恶。此外，原剧中的克瑞翁是个充满自信、意志坚定的人物，最后虽受到神灵的惩罚，但终究是一个令人同情的国王。而在阿剧中他却是一个被生活惯性拖着走的人，所作所为均是为了应付职责，明知生活中有着许多肮脏污秽，却又身不由己地为这艘破船把舵，不顾一切地为其填补漏洞，以免整个船体倾翻。尽管他不是丑恶与谎言的代表，却是与生活与习惯妥协的代表，因此阿努依才设计了在他最终家破人亡之后仍然强打精神回宫主持朝政的场景，令人难以产生同情之心。

我们就此看到，阿努依剧本的主题与人物始终处于模糊的状态。与索福克勒斯不同的是，他没有在安提戈涅和克瑞翁之间作出明确选择。一切都是既此又彼，模棱两可。克瑞翁虽然扮演对生活说“是”的角色，但对生活并没有多大热情，回答“是”时也有些勉强。安提戈涅说的是“不”，拒绝妥协偷生，但最后又对原先的信念动摇，承认自己弄错。究竟谁是谁非？这一问题早在1944年上演之初就引起争论。有人认为阿努依是在为维希贝当政权开脱；有

人则认为他在号召人们反抗专制政权，鼓吹“抵抗”。但无论哪种说法，阿努依都加以否认。正如评论家弗洛瓦所指出的那样，事实上谁也没有占上风或能代表肯定的主题。克瑞翁对安提戈涅说“不要长大”，似乎是对她对生活的理解的一种肯定，而安提戈涅在临死之前也表示她能够理解克瑞翁。总之，什么都不那么清晰明朗，一切都是既真又假。惟一能够肯定的是死亡，是阿努依对生活所持的悲观态度。

作为一部“黑色戏剧”，死亡自是题中之义。事实上，阿努依撇开了爱情、爱国、献身等主题，而将重点置于安提戈涅自我毁灭的过程，对死亡大加渲染了一番，以此制造强烈的悲悯效果。此外，阿努依还和索福克勒斯一样安排了海蒙和王后先后死去的场面，使得全剧笼罩在浓重的死亡氛围之中。

阿努依还在剧中突出了“孤独”主题。安提戈涅不再得到由忒拜长老歌队的同情与支持，因为歌队只有一个代表，仅起报幕人的作用，且只出现在全剧首和尾，并不参与剧情。安提戈涅的孤独不仅表现在她受到全城攻击，还表现在其言行不为他人哪怕是最亲近的人所理解。在保姆面前，她能做的只是撒娇而已，却无法沟通。她与姐姐伊斯梅娜之间的距离更大，一直互不往来，虽然姐姐后来表示要与她站在一起，但并非出于对妹妹真正的理解，因而遭到断然拒绝。至于海蒙，阿努依甚至连他与安提戈涅两人在一起的场面都没有安排。海蒙在全剧中仅出现了两次：一次是与父亲进行争吵，另一次是在墓穴里一手抱着安提戈涅尸首、另一手举剑自刎。与父亲相会是因为发生直接冲突，与恋人“见面”却是为了诀别，哪一方面都无交流可

言。为了强化孤独主题，阿努依还特意告诉我们海蒙的最初恋人并非安提戈涅，而是伊斯梅娜。旷日持久的恋人都不能心心相印，更何况新近结情的少男少女？

我们认为，阿努依此剧的成功除了在主题和人物处理方面有着许多突破之外，还在于形式方面有着许多创新和追求。众所周知，阿努依很早就娴熟地掌握了古典剧作门道，但同时他又广泛吸收了现代戏剧的技巧，因而能够推陈出新，独树一帜。

与古希腊戏剧相比，阿氏的《安》显得更精练和紧凑。全剧连报幕人在内总共只有十二个人物，主要场面围绕着安提戈涅与克瑞翁进行。阿努依处理情节的手法非常独特。其一，报幕人代替了歌队，但不参与剧情。通过他在序幕中一一介绍人物，省却了传统的"开端"，直接"入戏"。在"系结"即卫兵们当场抓获安提戈涅并将其扭送到王宫之前，阿努依又别出心裁地让他上场阐述作者的悲剧观，起到了"延宕"的效果，使得观众更加关注剧情发展。其二，阿努依没有依照古希腊悲剧分幕分场，而是一气呵成。全剧短小紧凑、情节单一，不蔓不枝，再加上节奏明快，显得十分干净利落。

风格上，《安》剧虽属黑色戏剧，但不难发现其中还是含有"玫瑰剧"因素，主要表现在对卫兵的处理上。在安提戈涅临刑前与卫兵在一起的场面中，一方为不愿苟且偷生、追求绝对纯洁世界的小姑娘，另一方却是愚昧怯懦、游戏人生的三个大兵。当安提戈涅被押来活埋这一严峻时刻，士兵们却相互开着粗俗不堪的玩笑，与她大谈当王家卫兵的各种好处以及相互之间的明争暗斗；安提戈涅最后口授给恋人海蒙的遗书时，士兵竟一边作记录，一边以极

其可笑的口吻进行复述，形成极其鲜明的对比。这种滑稽手法的运用无疑将对观众产生强烈冲击，从而大大增强演出的“悲剧”效果。

阿努依的独特性还体现在剧本语言方面。他曾在广告公司任职两年，学会了“精确与灵巧”和为不同人物设计不同语言的本领。本剧语言按大类可以分为底层百姓用语和上层贵族用语，即使同一类人物的语言风格也不尽相同。如保姆使用的是接近现实的口语，简单随便，甚至不合语法，而士兵的语言既粗俗又可笑。上层人物中，伊斯梅娜的台词朴素无华，却富有表现力和运动感；安提戈涅说话简短快速，同样充满力量，最初与保姆交谈时对隐约的晨光、空荡的花园的描述语气平静，剧情进展时多用感叹句式以表达内心的愤怒。克瑞翁在试图说服安提戈涅时，则运用一系列修辞手段来增强其表现力，如将人比作野兽，将国家比作风雨飘摇之中的小船，将掌管国务比作掌舵，又如通过对厄忒俄克勒斯葬礼的描绘来反衬波吕尼克斯暴尸荒郊，以表达英雄与叛徒尽管实质无别却待遇不一，而这一切都只是现实政治的需要而已。这些激情饱满的劝说没能打动安提戈涅，一位柔弱姑娘的桀骜不驯的性格却被衬托而出，克瑞翁的政客形象也就跃然纸上！此外，报幕人描绘死亡时所用语言也十分丰富，既能产生令人惊骇的效果，又充满诗意，如叙述安提戈涅用彩绳自尽的那一段。

总之，作为阿努依最有影响的一部代表作，《安》剧体现了其戏剧风格诸多方面的特点，尤其是其对悲剧的认识。值得一提的是，这部作品诞生之际正是存在主义哲学与文学崛起之时，因而许多评论家都在其中看出了它与萨

特、加缪等人作品思想主题上的一致之处。萨特本人就曾将它与自己的《苍蝇》、加缪的《卡利古拉》相提并论，将它们视为代表了40年代法国戏剧新趋向的“境遇剧”的典范之作[1]。但现代法国评论家们则认为阿努依的剧作在根本上与存在主义关系不大，之所以让人产生误解是因为他们都是从同一现实取材罢了。虽然阿努依在其剧中探讨了自由问题，但这与萨特的“境遇剧”还是有着不小的距离。如果说阿努依表现的是对某种绝对事物（绝对的爱情或绝对的存在）的追求及其不可能所产生的悲剧，那么萨特表现的则是在一定境遇中如何通过“自由选择”来承担责任并获取本质。换言之，阿努依只满足于指出人在对立环境中的无奈并以调侃手法加以中和，而不是像萨特那样将人物境遇推向极致以阐释一种哲学理念。此外，还有人指出，正由于这部代表作表现了人与其生存环境的分离、人的行动与语言的无意义以及人的孤独、缺乏信仰与希望等主题，阿努依已经在许多方面预示了50年代荒诞戏剧的出现。布莱奈尔甚至称之为“林荫道戏剧的先锋派”，从而驳斥了那些认为阿努依戏剧过于浅薄的说法。而就形式方面而言，阿努依无愧为一个真正的戏剧家，一个懂得观众并善于与之进行交流、一个穷尽了各种可能的戏剧手段并不断创新的剧作家。因此，尽管大多数阿努依的戏剧作品会因为缺乏深度而难以经受住时间的考验，但从戏剧技巧的角度来看，它们却会长久地成为人们借鉴的对象。更令人欣慰的是，一部《安》早已使作者进入了法国文学先贤祠而流芳百世。

[1] 参见《萨特文论选》(施康强选编)，人民文学出版社，1991年版，P 433—444。

第5章 哲学的介入

1939年，第二次世界大战爆发，希特勒法西斯军队很快占领了法国北方地区以及首都巴黎，法国人民再一次陷入水深火热之中。但在戴高乐将军领导下，一场伟大的抵抗运动开始在整个法兰西大地上展开。与上一次不同的是，法国的文学艺术生活并没有因为战争而停顿。虽然作家们的创作势头有所减弱，但却从未辍笔，而"'抵抗文学'或'介入文学'甚至成了一股相当壮阔的历史潮流"[1]。文学如此，戏剧也不例外，其活跃程度与文学相比有过之而无不及。巴黎作为惟一的戏剧中心热闹依旧，只不过处在德国军队铁蹄之下的戏剧家们失去了往昔的自由，大多只能创作一些消遣性的商业剧，一方面因为侵略者需要借此来粉饰太平，另一方面痛苦之中的百姓也需要一丝安慰。如此，巴黎大小剧院出现令人难以置信的兴旺景象，尤其是当严冬季节来临之际，剧院更成为普通百姓取暖避寒与看戏娱乐两全齐美的好去处。如此艰难条

[1] 张泽乾等著：《20世纪法国文学史》，P.183。

件之下，尽管有像杜兰这样的勇士坚守着极为有限的阵地，法国的戏剧革新运动事实上已经陷入裹足不前的状态。

在这种万马齐喑的情形之下，1945 年《安提戈涅》、《苍蝇》和《卡利古拉》先后上演不啻为极其令人振奋的重大事件。在此之前，阿努依、萨特和加缪三位剧作家一直各自走着不同的道路，但这时却因共同的历史背景以及对民族与个人命运的关注不约而同地出现在巴黎舞台上。萨特自己认为，这几部剧作代表了当时一种反叛传统戏剧的力量，其所指既在于内容又在于形式。然而以今天的眼光来看，他的这种自我评价未免过高，因为这三部剧作虽然比当时的流行剧在形式有着一些突破，但总体上仍然囿于传统，与 50 年代后来者的剧本相比简直是小巫见大巫。然而，这些剧作在主题思想方面领时代风气之先却是不容置疑的事实。由于这种主题在整个二战期间和战后最初将近 20 年间对法国文化与艺术都具有决定性的影响，因此值得我们给予必要的重视。

作为 20 世纪法国最伟大的哲学思想家、社会活动家和文学家，萨特的戏剧成就相对逊色，但却为其哲学思想的传播立下了巨大功劳。对他来说，戏剧实质上只是一种宣传其存在主义理论的有效工具而已。要不是被搬上舞台的十余部剧本，光靠他那些冗长难读的小说是难以使得“自由选择”、“存在先于本质”等深奥的哲学原理达到如今广为人知程度的。但也正是过分将戏剧当作传播工具，萨特才在戏剧形式创新方面建树平平。虽然他也提出了著名的“境遇戏剧”理论，但新意更多地体现在有关戏剧的表现内容上，在形式方面虽然大力提倡学习布

莱希特的叙述剧，但只是停留在理论层面，并没有付诸创作实践。总体上说，萨特的剧作并没有脱离传统的窠臼。

与萨特大张旗鼓地宣扬存在主义哲学相反，加缪并不承认自己属于这一流派。然而，无论是其哲学随笔《西绪福斯神话》还是小说《局外人》在主题上都与《恶心》有着相同之处乃是不争的事实，西绪福斯和默尔索两人的命运与罗根丁的遭遇同样都是荒诞人生的绝妙写照。而加缪为数不多的剧作中所传播的思想均与此一脉相承，早期剧作尤甚。也正因为如此，人们在评价二战后期的法国戏剧时总是不由自主地将加缪与萨特这两位在50年代后期公开决裂的文学大师拉扯在一起。然而，我们将会发现，比起创立了“境遇戏剧”理论的萨特来，加缪在戏剧革新方面更加乏善可陈，而过分满足于以传统的戏剧形式来表达自己的人生哲学。也正因为如此，加缪戏剧作品的生命没有能够延续多久。

英国评论家斯泰恩一针见血地指出：“存在主义戏剧之所以是短命的，它之所以未被传播到远离巴黎的地方，原因就在于其中的思想很难驾驭，而这些思想所传达的信息又不能令人满意。”[1]而我们之所以还要在此研究萨特与加缪，一是因为他们宣扬的思想毕竟在法国舞台上产生过重大影响，二是因为在他们戏剧的反衬之下50年代的反戏剧运动将显得更为彻底。

[1] 斯泰恩：《现代戏剧的理论与实践》(二)，P.182。

第一节 萨 特

一 从哲学到戏剧

萨特(Jean-Paul Sartre, 1905—1980)首先是位哲学家和文学家，其次才是戏剧家。然而，就其作品影响而言，无论是皇皇哲学巨著《存在与虚无》还是洋洋洒洒的小说《恶心》或《自由之路》恐怕都要远逊于世界闻名的剧本《禁闭》或《苍蝇》。仅此一条理由便足以使我们关注萨特的戏剧。

萨特的童年原本可能与任何人一样平淡无奇。然而在其两岁那年，由于父亲弃世，他便跟随母亲一起去外祖父家生活。在这位退休德语教师的宠爱与培养下，他很快成为“小神童”，不仅四岁起就能翻阅百科全书，而且在上学前就会舞文弄墨。在其一生的学习道路上，萨特从来都是一帆风顺，高中毕业后考取了名流荟萃的巴黎高等师范学校，毕业后又在强手如林的哲学教师资格会考中名列前茅，并因此结识了终身伴侣西蒙娜·波伏瓦。1933年他获得政府奖学金，前往柏林法兰西学院进修哲学，通过钻研克尔凯郭尔、胡塞尔和海德格尔等人的著作逐渐形成自己的哲学思想，发展了存在主义。五年之后，萨特发表了第一部小说《恶心》，终于如愿以偿地一举成名。

二战爆发之后，萨特应征入伍，但不久就被德军俘获，九个月之后又意外地获得误释。也正是在德国俘虏营里，萨特开始投入戏剧实践。由于仰慕他的才华，敌人对他另

眼相待，除了平时让他写些小品短剧以供俘虏们消遣之外，还在圣诞节期间让他创作大戏。考虑到集中营里有不少神父以及演出的特殊时间，萨特决定根据《圣经》的耶稣诞生故事进行改编，于是诞生了他的第一部剧本《巴利奥那或雷电之子》，演出时他还充任导演和扮演角色。这场特殊演出使萨特获益匪浅，深刻地体验到戏剧作为集体仪式的力量与本质，并自认为具有戏剧禀赋，预感到“以后将会写戏”。果然，1941年在杜兰的鼓励之下，他创作了《苍蝇》。虽然演出并未获得多大成功，但萨特的热情却不断高涨，此后的十多年间几乎写戏不断。

1944年，声誉日隆的萨特索性辞去了教师一职，专心致志地从事著述和社会活动。20年后，他被授予诺贝尔文学奖，却以“从来不接受任何来自官方的荣誉”为由加以拒绝。60年代以后，萨特更是走出书斋，除了进一步鼓吹“介入文学”之外，还身体力行地参与如火如荼的社会政治运动，坚定地站在进步力量一边，支持人类的正义事业，赢得了世界范围内的广泛尊敬。然而在戏剧创作方面，萨特却失去了往昔的激情，鲜有佳作问世。

二　境遇戏剧

作为哲学大师，萨特一生不断地通过各种媒介传播经其改造过的存在主义思想，包括小说、随笔等在内的文学作品几乎无不负有这一使命，其戏剧自然也概莫能外。其实，那部处女作本身也在“表达存在主义思想”，因而有人将之与中世纪以宣传宗教教义为目的的“神秘剧”相提并论。然而，萨特毕竟不是等闲之辈，他与一般的哲理剧作家

不同。一方面，他年轻时就十分关注"四人联盟"的戏剧革新，且与杜兰过从甚密；另一方面，他对德国现代戏剧有着相当深刻的认识。作为一位大思想家，他同样不断地对戏剧的本质与目的进行思考，并形成了一套独特的理论，亦即具有浓重的存在主义色彩的"境遇戏剧"（又译"情境戏剧"）。因此，要读懂萨特的戏剧作品，除了必须掌握其存在主义哲学基本原理之外，还必须对其戏剧理论有所了解。

何谓境遇戏剧？首先，它是一种与传统的西方资产阶级戏剧针锋相对的戏剧。萨特认为，自从资产阶级登上历史舞台以来，西方戏剧便沦落为其思想道德的工具，对现实社会中的矛盾不闻不问，而不遗余力地宣扬所谓永恒的人性，以"塑造性格、刻画心理"为己任，影响极坏。他认为：必须坚决打破资产阶级制造的神话，因为并不存在所谓一成不变的共同"人性"，相反，它在一定境遇中形成并随境遇之变化而变化。萨特写道："有普遍意义的不是本性，而是人处于其中的各种情境，也就是说不是人的心理特征的总和，而是他在各个方向遇到的极限。"[1]这一观点明显打着存在主义哲学的烙印，因为萨特一贯主张的便是人的本质并非与生俱来，而是后天获得。人不是基督教所鼓吹的那样降生于世便犯有"原罪"，而是天生自由，犹如一张白纸。只有当他处于一定情境，经过选择并为此承担起责任之后，他才真正创造了自己，获得了"性格"。不惟如此，人的境遇与人自身一样也是处在不断变化之中，于是人一生中总是面临着各种新选择，其性格也就随之变化，直到撒

[1] 萨特：《铸造神话》，见施康强选编：《萨特文论选》，P.436。

手人寰，才能盖棺定论。此外，人与人的区别并不在于性格，而在于“行为之间的分歧与冲突”以及权利之间的冲突。这样一来，以表现永恒人性为目的、以性格冲突为基础的资产阶级传统戏剧观就站不住脚，甚至是荒谬反动的了。基于这种观点，萨特提倡以境遇戏剧来反对性格戏剧，目的在于“探索人类经验中一切共同的境遇”，让舞台上的境遇“能照亮人的状况的重要面貌，使观众参与人在这类情境中做出的自由选择”[1]。

那么，“境遇”具体而言又是什么呢？萨特将之定义为：制约人的自由行为的各种客观条件，包括国家、社会、制度、人际关系、伦理道德与传统习俗等等，几乎无所不包，无处不在，我们不妨理解为人的所有具体生存环境。萨特认为，由于人都生活在一定的境遇之中，且具有决定性意义，所以戏剧便应该首先表现这种境遇。心理戏剧的缺点正在于忽视了形成人性的社会背景、宗教道德价值、民族之间、阶级之间、意识及行动之间的冲突等一系列重要因素。境遇戏剧恰恰相反，首要任务是表现决定人物性格的这些外部要素，然后再表现自由的人如何在境遇中获得性格，亦即人与境遇之间的关系。他指出：“的确，人在一定的境遇中是自由的，他在这种境遇中并通过这种境遇进行自我选择。因此，在戏剧中必须展示人所处的简单境遇，以及在这些境遇中所作的自由选择。”[2]然而，这种自由只不过是理论上的，在实际境遇中往往与之产生冲突，也正是在这种冲突中作出的选择才使人获得了意义。于是，境遇戏剧表现的便是人如何为其所包围，如何在其陷阱中寻找出

[1][2] 萨特：《铸造神话》，见施康强选编：《萨特文论选》，P.437。

路并创造自己。在萨特看来，忽视境遇冲突的心理戏剧简直就是“一种毫无意义的浪费时间”。出于这种原因，萨特对17世纪两位悲剧家褒贬有别，对将人物置于权利与义务冲突中加以表现的高乃依赞不绝口，而对着力刻画人物心理冲突的拉辛大加鞭挞。

明确了目的与表现对象之后，萨特对境遇戏剧形式也有所阐述。然而，我们不无遗憾地发现，他的观点虽然不乏真知灼见，但却与其创作实际发生矛盾。萨特在第一次戏剧经验中感悟十分深刻：“戏剧的伟大在于它的社会职能，从某种意义上说，在于它的宗教职能：它仍旧应该是一种宗教仪式。”他从而得出戏剧应是“一个伟大的集体的与宗教的现象”的结论。应当承认，这是萨特的独到之处。另外，他对观众的积极作用也有着清醒的认识。他在《作者、作品与公众》中表示：“一出公演的戏，它首先是个客体。一个有其自身结构的客体。不过这个客体的出现有赖观众与作者的合作。”他甚至还非常大度地认为剧作家一旦完成了剧本，导演就拥有完全的自由。这些都说明萨特的戏剧思想具有一定的先进性。可惜的是，他的这些认识没有能够贯彻到其创作实践之中，其剧作既没有多少仪式性特点，也没有丝毫让观众参与的迹象。

可以这么说，萨特设想的是一种既保留了传统戏剧的戏剧性特征，又吸收了布莱希特叙事剧特征的混合型戏剧。叙述剧的影响主要体现在剧作的内容方面，即将人物行动中的“社会性动作(gestus)”揭示给观众，让观众从中发现其产生的社会境遇。因此，萨特特别强调要在剧本当中注重表现人的行为，或者说表现行动中的人，不仅一切都必须是行动，且一切都得靠行动来完成。他认为最重要的

是动作，物体、动作、布景，甚至连幻觉无不如此，语言更不例外。正是通过人物的社会性动作才能揭示其所处的复杂社会体系、达到揭露与批判资本主义矛盾与冲突的目的。

然而，萨特更多地是个古典戏剧的继承人，在各个方面都显示出真正意义上的“旧瓶装新酒”。为了展示人物通过自由选择来获得性格，他往往设置一条具有存在主义象征意义的情节，通过一个或几个典型境遇来考验人物，置其于冲突之中，让其思考并作出反应，在一系列行动中来展示自己。一般来说，萨特剧作中事件既简单又集中，发展相当引人入胜，富于悬念。在谋篇布局上，推崇高乃依的萨特讲究简洁明快，往往一开场就单刀直入地将人物置于矛盾境遇中心。再加上人物少和时间短等特点，其戏剧结构简直就是古典主义戏剧之现代翻版。此外，萨特的语言风格也同样具有精炼明确的特点，富于力量，有些大段台词慷慨激昂极具感染力和煽动力。与高乃依不同的是他也能运用日常词汇，甚至不排斥俚语村言、粗话、黑话。

总之，这位曾经有志于创立一种“严谨的、道德的、神话的和仪式形式的戏剧”、曾经对阿尔托和日奈等极具现代意识的戏剧理论与形式产生过浓厚兴趣的境遇戏剧理论家，其实际创作与之南辕北辙，却与他大加诟病的传统戏剧在形式上一脉相承，难怪有人将萨特剧作与19世纪情节剧相提并论，指出两者区别仅仅在于境遇剧拒绝心理刻画，通过特定情景中的行动来定义人而已[1]。

[1] 转引科尔万主编：《戏剧百科全书》，法国保尔达斯出版社，1991年版相关词条。

三 《苍蝇》

萨特第一部正式大戏《苍蝇》写作并上演于40年代初，导演为杜兰。当时巴黎人民处在水深火热之中，多数人看戏图的只是消遣，因此像杜兰这样的追求严肃艺术的戏剧家并不怎么受人欢迎，不论上演什么戏都是观者寥寥。另外，萨特此时虽然已有一定学术声誉，但在戏剧界却是初出茅庐之辈，因此杜兰决定搬演此剧颇有风险，但对萨特则意义重大，正如他本人所言："如果《苍蝇》没有上演的话，我很可能不会在戏剧的道路上继续走下去。"[1] 事实上，此剧的上演在很大程度上改变了萨特的戏剧思想。

《苍蝇》一剧乃是根据埃斯库罗斯《俄瑞斯忒亚》三部曲中的后二部所作的自由改编。全剧共有三幕，剧情比较简单，描写的是原希腊联军统帅、阿耳戈斯国王阿伽门农被妻子克吕泰墨斯特拉伙同奸夫埃癸斯托斯谋杀15年之后，其子俄瑞斯忒斯隐姓埋名回到家乡为父复仇的故事。在"悲剧之父"那里，一切悉数命定，俄瑞斯忒斯除掉奸夫淫妇之后被复仇女神包围，欲按古老母系社会法则处以极刑，却在雅典娜女神的保护之下，被法庭宣布无罪，体现了民主制度的胜利，反映了社会的进步与发展。但在萨特笔下，原本具有浓厚古希腊思想观念色彩的"命运悲剧"被改编成一部阐释存在主义哲理的"自由悲剧"，并成为其"境遇戏剧"之代表。

萨特于1951年表示："存在主义是对一些人类态度的

[1] 萨特：《境遇戏剧》，法国伽利玛出版社，1973年版，P.226。

研究，它希望成为一门具体的研究，为什么我们不能在人人都能看懂的小说或剧本里去描写它们呢？”在读完《苍蝇》之后，我们对此深信不疑，此剧完全可以说是一部图解其哲学思想的作品，贯串的乃是一个存在主义命题，即“一个人如何面对自己所作出的行动，他得负担起所有的后果与责任，即使他自己对这桩行动感到厌恶？”[1]三幕剧实际上就是所谓“自由选择”、“付诸行动”和“承担责任”这样的存在主义三部曲。

此剧开始，俄瑞斯忒斯化名回到故乡，发现全城笼罩在一种异样的阴森气氛之中，成群结队的苍蝇肆虐在大街小巷。尾随而来的天神朱庇特通过一老妇人之口告诉他，全城人都因15年前的那桩罪行陷人了无尽的后悔之中，苍蝇便是象征。朱庇特还要求他趁早离开，因为他与这一切毫无关联。对故乡深感陌生的俄瑞斯忒斯决定立即离开，殊不知姐姐厄勒克特拉和母亲的先后出现让他改变了主意，作出了“自由选择”。

二幕先是发生在城外山上的一块高地之上，僭主正率领全体城民准备举行一年一度的祭祀典礼，以减轻心中的悔恨。然而，仪式伊始，厄勒克特拉却突然身着盛装出现，并在一片怒骂声中跳起舞来，被埃癸斯托斯下令驱逐出城。目睹了这一切的俄瑞斯忒斯上前与姐姐交谈，表示将“变成一把斧头把城墙劈成两半”、承担起全体百姓的罪孽与悔恨。不久，俄瑞斯忒斯在姐姐的带领下，手持利剑潜入了宫中，先后结果了埃癸斯托斯和母后，完成了复仇行动。

[1] 萨特：《境遇戏剧》，P.224。

三幕，复仇女神们闻讯后将阿波罗神庙前的姐弟俩包围起来，一边张牙舞爪地叫嚣，一边唱着令人毛骨悚然的复仇之歌，胆怯的姐姐心中立即被恐惧和悔恨充盈，将弑母之罪完全推到弟弟身上。而俄瑞斯忒斯则当着天神的面表示绝不认罪与反悔，勇敢地承担了全部责任，宣布放弃王位，自愿放逐以将苍蝇带出阿耳戈斯。

众所周知，萨特认为人是具有“绝对自由意志”的存在，通过自由选择来获得本质。在其笔下，俄瑞斯忒斯既是个自由人，同时又是“自由的猎物”。由于“自由乃是最荒诞、最无法驱除的责任”[1]，所以他也无法摆脱由此引起的后果。刚踏入故土时，他还是个对责任不甚明了的小伙，一个感到“与这座城市无关的外地人”，自由对他来说并没有什么含义。然而，当他作出选择，决定留下复仇之后，他便真正体验到了自由的意义以及相关的责任。而一旦如此，他就成为朱庇特所说的巨人：“一旦自由在一个人的头脑里爆发开神祇对这个人也就无能为力了……”[2]俄瑞斯忒斯正是由于在自由中决定、并在行动之后勇敢地承担起相应的后果，才完成了拯救阿耳戈斯人民的大业。他行动十分彻底，没有丝毫后悔，乃是一个完全意义上的自由人。反观埃癸斯托斯，由于甘愿充当神的杀人工具，又无力承担任何责任，因而始终生活在厌倦之中，“没有欲望、没有爱情、没有希望”，显得异常软弱无能。而厄勒克特拉在弟弟完成复仇大业之后，面对后果与责任竟然产生了恐惧。与感到“自由像闪电一样在我身上溶化开来”的俄瑞斯忒斯

-----

[1] 萨特：《苍蝇》（谭立德、郑其行译），载柳鸣九编选：《萨特研究》，中国社会科学出版社，1981年版，P.223。

[2] 同上，P.227。

相反，她体会到的只是犯罪与悔恨，最终屈服于命运。由此可见，自由与责任两者实在是一对不可分解的统一体。毫无疑问，萨特通过姐弟两人不同遭遇形象地阐释了其存在主义的基本观念。

由于写作的沦陷背景，因此无论萨特的真实意图为何，此剧在客观上都显得是在以古喻今，鼓励人民起来反抗德国占领军和维希政府的统治。法国在战争初期失利之后，许多人意志消沉，或悲天悯人，或充满悔恨。贝当卖国政权则有意利用这种情绪，将失败归咎于人民阵线，一方面为自己开脱，另一方面让人民放弃抵抗。萨特写戏便是为了将人民从消沉中解脱出来，振作他们的精神，让他们敢于承担责任，挺身为捍卫自由而斗争。这也是此剧上演之后很快遭到查禁的重要原因。萨特说："在写《苍蝇》时，我曾尽力想使我的作品有助于根除维希试图从我们这里得到的这种病态的懊悔和无度的羞耻。合作分子们看出了我的意图。报界的猛烈攻击很快就迫使萨拉·贝尔娜剧院停演此剧了，我们最伟大的导演的杰出创作并没有得到报答。"[1]当时的观众究竟从《苍蝇》一剧中看到了什么呢？是存在主义的原则，还是振奋民心的号召？回答正如多数评论家所指出的那样，巴黎人民感受到的更多是对英雄主义的歌颂以及对未来充满信心的乐观主义精神。

1943年在城市剧院[2]首演时，导演杜兰扮演朱庇特，舞美设计为亨利－乔治·亚当。朱庇特面具上眼神呆滞，毫无表情，且满面血污。尽管演出并不顺利，但萨特还是认为杜兰是成功的，以最经济的手段达到了剧本提出的各种

[1] 转引自斯泰恩：《现代戏剧的理论与实践》(一)，P 180。

[2] 即萨拉·贝尔娜剧院，德军占领巴黎时被迫改名。

要求，穷困中体现出丰富，平静中蕴含着暴力与鲜血，对立中达到了统一。演出具有极大的内在张力，远远胜过了剧本本身。更为重要的是，杜兰使之悟出了戏剧自身特性所在，明白它并不是毫无节制的语言狂欢。萨特还将杜兰对演员提出的“不要演文字，要演情境”的要求变成了“不要写文字要写情境”。毫无疑问，这句名言不仅对其以后的剧本创作起着根本性的指导作用，而且对其境遇戏剧理论的形成也是至关紧要的。

从剧作角度来看，《苍蝇》具有萨特戏剧的一般特点，即以传统形式来包装新颖思想。此剧情节简单，发展迅捷，冲突紧张。但这种冲突不是所谓人物性格或心理之间的冲突，而是人物与其境遇之间的冲突。俄瑞斯忒斯作为一个局外人，与阿耳戈斯不存在任何情感上的联系，不仅对普通的家乡人毫无感觉，就是对姐姐、母亲甚至僭主都无爱无恨。他之所以决定留下来，与其说是为报父仇，不如说是为了在行动中来证明自己的自由。由此，冲突对象便不是某个具体的人，而是阻碍他实现这种自由的外界境遇，表现为僭主夫妇、朱庇特神、厄勒克特拉、阿耳戈斯城民、甚至复仇女神与苍蝇等。冲突的范围扩大了许多，戏剧性自然得到了增强，俄瑞斯忒斯是否会留下来完成行动，又将如何摆脱复仇女神的迫害、如何让城民们摆脱苍蝇的困扰等均是贯串始终的悬念。此外，为了加强可看性，萨特还设计了一些颇具吸引力的场面，如驱鬼仪式上厄勒克特拉的跳舞（二幕一景二场）、朱庇特让圣石发光（二幕一景四场）、复仇女神围着厄勒克特拉唱歌跳舞（三幕一场）等。我们认为，这些观赏性较强的场面在全剧中更多的只是起调节与点缀的作用，并没有能够使得全剧成为一场仪式，离

萨特的理想更是相差甚远。而过多过长的议论性台词虽然不乏雄辩，但毕竟有违戏剧之本，使得全剧显得啰嗦，反而损害了剧本的力量，阻碍了思想的传播。所有这些，均是此剧乃至萨特整个戏剧创作毁誉参半的重要因素。

四 《禁闭》

萨特应三位演员朋友之邀，于1943年秋至1944年初创作了《禁闭》。为了不偏不倚，让三人平分秋色且始终出现在舞台之上，他原来设想的情境为三个人物因为轰炸躲在一个地窖里，后来灵感突发，改成了“地狱”。1944年5月，该剧由罗洛执导，演于老鸽巢剧院，观众反应热烈，演出获得了极大成功。

《禁闭》的情节相当简单：在地狱的一间客厅里，先后来了一男二女三个亡灵，即加尔散、艾斯代尔和伊奈丝。第一个进来的加尔散表示要正视自己的处境，并将自己一生理出个头绪来。然而，当伊奈丝与艾斯代尔相继来到之后，他就再也得不到片刻安宁。为了弄明白三人为何被放在同一房间，加尔散提议大家将各自的生前“说个透”，一场动人心魄的较量就此展开。三人犹如苍蝇逐臭一般互相对对方生前劣迹紧追不舍，一个个被迫吐露实情：加尔散承认自己与别人通奸并虐待妻子长达5年之久；伊奈丝因为同性恋勾引表弟妻子害了三条人命；而艾斯代尔不仅与情夫私通，还亲手杀了女儿，害得情夫饮弹自尽！其实，加尔散不仅犯有虐待妻子罪，而且还是一个名副其实的叛国分子，而他却将自己打扮成英雄。只不过，艾斯代尔的信口开河帮助不了他，惟一能够让他心安理得的伊奈丝又严词拒

绝了他,使得他无法安下心来!最后,他终于醒悟过来:"原来这就是地狱。我万万没有想到……你们的印象中,地狱里该有硫磺,有熊熊的火堆,有用来烙人的铁条……啊!真是天大的笑话!用不着铁条,地狱,就是别人。"

如果说《苍蝇》从正面表明人只有积极行动并勇于承担责任才能获得人的本质的话,那么《禁闭》则从反面揭示出人的性质之确定来自于其具体的行动且不管本意为何。正如萨特本人在60年代所指出的那样,"人物在其境遇与行动中正面确定,在其拒绝行动中负面确定,但这些拒绝使之定位且也只能在某种激情中体验。"[1]因此,《禁闭》与《苍蝇》可谓异曲同工。与俄瑞斯特斯相反,加尔散由于竭力将责任推给别人,实质上自我剥夺了自由。萨特在此剧中还让人们看到,人在一生中面临无数个交叉路口,而一旦作出选择并付诸行动之后,除了必须承担责任之外,还会因此受到他人评判、承受他人解释的影响。一般情形下,人并不敢正视自己的真正处境、更不敢承担后果,因而人生在世往往不断演戏,依靠谎言来自欺欺人。然而,谎言可以得逞一时,却无法改写事实和人的本质,正如伊奈丝对加尔散所说的那样:"你的一生就是你的为人,除此之外你什么也不是。"人生中每一次行动都将记录在案,直到死后一并算账,到那时他人评价就将变得不可抗拒,因为他人实质上代表某种客观存在,犹如固定物体般不可动摇。如果说第一个审判官是自己的话,那么他人便为其次,所以他人的想法会威胁到我的自由。剧中三人起初均想互相隐瞒各自真实面目,但谁也无法摆脱过去,第三者总要

[1] 萨特:《境遇戏剧》,P.142。

介入两人世界，他人的目光比起硫磺与火焰来有过之而无不及。于是，“他人”与“地狱”之间便划起了等号。由此不难理解为何此剧最初发表时名为《他人》。

不过，萨特本人认为，“他人就是地狱”一直没有得到正确的理解，许多人都将之简单地视为是对资本主义社会之间的人际关系的批判，甚至将之解释成为人的自私本性的写照。他表示，这句话实际上所表达的是“如果与他人的关系扭曲了、变质了，那他人就只能是地狱”，“对我们自己认识自己来说，他人本质上是我们身上最为重要的”[1]，不管对自己如何评价，别人的评判总是夹在其中，对那些过于依赖别人评判的人来说，他们便是生活在地狱之中。那些囿于各种习惯、对别人评价耿耿于怀却又不思改变者无异于加尔散那样的死人。萨特之所以将故事安排在地狱，目的就在于以荒诞的手法来指出自由的重要性，通过加尔散这样的反面例子来证明人以新的行动来改变过去的重要性。无论生活在何种地狱之中，人都能自由地将其打碎，关键在于行动。萨特再一次否定了性格，强调通过行动来创造自己的重要性：“(从前)在舞台上表现的人物多多少少是复杂的，而且完全的，情景除了将人物紧紧裹住、表现每个人如何因他人的行动而变化的作用之外，别无他用。(如今)许多作者回到了情境戏剧。不再有性格：主人公如同我们大家一样都是跌入陷阱的自由人。出路何在?每个人物将仅是一种出路的选择，其价值也就不会超过所选出路。……从某种意义上讲，每个情境都是一个陷阱，四处都是墙：我刚才表达不好，没有供选择的出路。出路是创造出来的。每个人在创造出

[1] 萨特：《境遇戏剧》，P.238。

路的同时也创造了自己。人每天都得创造 "[1]

然而,《禁闭》的成功除了因为主题深刻之外,还因为形式上别具一格。评论家米荣视之为"萨特戏剧中惟一故事的独创性、舞台的新颖性、语言与作品的思想完全吻合的例子"。科尔万则认为"萨特在《禁闭》中将剧本的意义建立在对戏剧效果的挖掘之上"。事实上,此剧无论是在整体构思还是在具体细节安排上都别出心裁。地狱被设计成一个令法国观众既熟悉又陌生的"第二帝国时期风格的客厅",除了三张长沙发一张桌子之外,没有任何其它家具,没有镜子也没有窗户。时间不复存在,明晃晃的灯不分白天黑夜永远地亮着。仅有的几件物体也被作了陌生化处理,如时响时不响的门铃,没有书本却有一把裁纸刀(艾斯代尔却可笑地举起它朝死人伊奈丝连连戳去),那尊铜像更是含义丰富,在整个剧情发展过程始终见不出其意义所在,直到最后加尔散去抚摸时它才使之明白自己是个有思想的"死人",在评判自己的同时也评判他人,从而真正起到了镜子的作用。这些独特的手法都增强了情境的荒诞特征,使得一个没有目的、没有内容、没有意义的世界昭然若揭。

但萨特戏剧的一般缺点也在此剧中昭然若揭,即过于依赖语言,"观念大于形象、境遇重于动作、头脑胜过身体"等。这些缺点在萨特此后的剧作中愈演愈烈,如在《死无葬身之地》(1946)里,萨特通过卡诺里斯的嘴直接宣扬了人的本质是在其身后才能确定、活着时一切都是未知数的思想,又以无论勇敢还是怯懦、真招还是假供都不免一死的结局揭示命运的荒诞。在《肮脏的手》(1948)里,萨特通过雨

[1] 《萨特文论选》,P.313.

果受命谋害共产党领袖贺德雷的过程，探讨了个人自由与革命行动、目的与手段、纯洁的理想与肮脏的现实等之间的矛盾。在《魔鬼与上帝》(1951)里，原先以作恶为乐的葛茨在听信了神甫海因里希的话开始行善，甚至还建立了一个人人平等的“太阳城”，但这一切不仅没有受到穷人拥护，反而招来了更深的仇恨，太阳城也在农民起义的怒火之中化为废墟。于是，大彻大悟的葛茨决定重操旧业……凡此种种表明，萨特将戏剧视为直接表达自己思想的传声筒已经到了无以复加的程度。

由于上述种种原因，法国评论家布阿德福尔认为在萨特的戏剧创作中，“论战者往往压过了剧作家”，乃是战后十五年来的“观念戏剧的大师之一”，而对戏剧本身的语言与结构却一无作为，形式相对比较落后。正如米荣所指出的那样，“萨特并不创新，而是采用和改编现成剧目的材料”来为其哲学服务，其成功在于剧本的组织中所体现出来的智慧与敏捷、写作手法上的灵巧及魅力。这无疑解释了为何萨特戏剧至今越来越少被人搬上舞台，而另一方面人们却仍被其中所闪耀着的思想光辉所吸引的悖论现象。

第二节　加　缪

一　小说、哲学与戏剧

加缪（Albert Camus，1913—1960）出身贫寒，生于法属殖民地阿尔及利亚首都阿尔及尔的一个法裔工人家庭。

一年之后，父亲在一战中丧生，母亲只得替人帮佣维持生活。加缪从小就对社会不公有着切肤感受，要不是恩师格雷尼耶[1]的帮助与指点，很可能小学毕业后就辍学在家。他依靠自己的天才与勤奋，不仅通过考试获得了中学奖学金，而且考取了大学。不幸的是，年轻的加缪患有肺结核，为了治病不得不时常中断学业，为了谋生还不得不从事各种职业。从家庭教师到气象所职员，从推销汽车零件到登台演戏，加缪饱经了生活的风霜，尝尽了人间的艰辛。

加缪很早就怀有改造社会、消灭不公的美好愿望，积极投身社会实践。1934年，在格雷尼耶的建议下加入了法国共产党，虽然不久因与其政治路线不合而退出，但这段经历却在他的思想与创作上产生了重大影响。1938年，他担任《阿尔及尔共和报》记者，通过采访和调查，对阿尔及利亚民众的疾苦有了更深人的了解，其事实充分、观点激进的报道成为一篇篇控诉殖民当局的檄文。1941年，他因结核病再度复发前往法国中部地区疗养，次年年底被巴黎著名的伽利玛出版社录用并加入秘密抵抗运动组织。巴黎解放前夕，他出任地下报纸《战斗报》主编。该报由于加缪撰写的社论及独树一帜的风格而深受读者喜爱，其政论作家的名声不胫而走。1942年，小说《局外人》问世，加缪一跃成为法国文坛上一颗耀眼的明星。

巴黎解放之后，他除了继续担任《战斗报》主编一职之外，更多的时间用于社会活动与文学创作，经常往返于地中海两岸，对阿尔及利亚人民的处境深为同情，对世界各

[1] Roger Grenier(1919--)，法国小说家与评论家、加缪的恩师与朋友，作品有《冬宫》等。

地重大事件极为关注。加缪发表的观点既与官方针锋相对，又与以萨特为代表的左翼知识分子难以相容，其1951年发表的《反抗者》引起双方争论长达一年之久，最终导致两人决裂。加缪从此不再热心政治问题，埋头文学与戏剧创作，取得了杰出成就，1958年荣获诺贝尔奖。令人扼腕的是，1960年初加缪丧生于一起车祸，命运竟然如此不公！

虽然加缪更多以小说家、记者和哲学家著称于世，但戏剧却一直都是他格外钟爱的，一生都对这门艺术倾注了巨大热情。早年他曾在“阿尔及尔电台剧团”当过演员，1936年又亲自创立“劳动剧团”（不久易名为“团队剧团”），利用业余时间与其他成员一起创作、排练与演出，推出了表现西班牙矿工暴动的《阿斯图里地区的反抗》，反映出强烈的现实关怀和鲜明的倾向性。这段艺术经历虽然短暂，却有着决定性意义。40年代移居巴黎后，他与戏剧界人士过从甚密，且与明星卡萨雷斯[1]结为知己，并有四部剧作上演。50年代后，他对戏剧依然一往情深，根据福克纳、陀思妥耶夫斯基等人作品改编的剧作频频问世。加缪的戏剧成就不仅得到了社会的肯定，而且引起了当局的重视，就在他离世前不久，文化部长马尔罗[2]已经决定任命他为某家国立剧院的院长。

加缪并不多产，虽然在其名下也有十二三部剧作，但完全意义上的创作仅有四部，即《卡利古拉》、《误会》、

[1] Maria Casarès（1922— ），著名法国女演员，原籍西班牙，1936年来法国政治避难并投身于演艺事业，在话剧、电影等领域里成就卓著。

[2] André Malraux（1901—1976），法国现代著名文学家、法兰西第五共和国首任文化部长。代表作有《人类处境》、《希望》等。

《戒严》和《正义者》。由于他有着丰富的实践经验，因而这些作品不仅具有一定的舞台特性，且呈现出各不相同的面貌。斯泰恩认为加缪的戏剧"风格上变化有致，从古希腊的庄严到古典主义的简练集中，再到浪漫主义的激情，均可见到"。然而，时至今日，它们却和萨特大多数剧作一样乏人问津，很少有机会被搬上舞台。这种现象显然有失公允，因为虽然两者有着相同的致命弱点，但加缪剧作更符合戏剧本质。不过，和萨特一样，加缪在很大程度上代表了20世纪上半期的法国传统文化，追求的依然是理性、和谐与统一，因而注定在表现形式上比较保守，无论在结构、还是在语言表达上均如此。而作为战后法国思想界的代表，加缪与萨特一样乃是荒诞哲学的开创者。尽管加缪否认自己属于存在主义，但他和萨特一样深刻研究与分析了人的荒诞现象并得出了多少相近的结论，所以被评论家们划为一派并非完全没有道理。因此，有人认为他们的戏剧也存在着某种"亲戚关系"。但我们认为，这种"亲戚关系"主要体现在题材方面，在具体的处理手法以及结论方面却是大相径庭。当然，这种过分注重利用戏剧来阐述个人哲学理念的做法，虽然加强了剧作的思想性，无疑也大大削弱了作品的艺术魅力。一般认为，加缪的剧作基本上与其思想探索的发展轨迹相一致，前两部更多地描写人类的荒诞境遇及对未来的悲观，后两部则显示出加缪开始正面人生，鼓吹反抗荒诞，创造一个更公正的世界，更加积极向上。限于篇幅与主旨，我们在此将重点讨论艺术性更强、成就较高和影响较大的前两部。

二 《卡利古拉》

《卡利古拉》被公认为加缪的代表作，不仅因为它是加缪独立创作的第一部剧本，更因为它鲜明地体现了加缪创作的思想与艺术特征。它与《局外人》和哲学随笔《西绪福斯神话》[1]均在30年代末同时构思，虽然完成与发表时间不一，但在精神实质上有着内在的一致。如果说《局外人》是一部阐明《西绪福斯神话》荒诞主题的小说的话，那么《卡利古拉》则是这部作品的"戏剧化"或"行动化"。

何谓"荒诞"？加缪在《神话》中洋洋洒洒地作了分析与阐述。他认为，当人在自己所生活所熟悉的世界中，"突然被剥夺了幻觉和光明"，感到自己成为一个"局外人"且"这种放逐无可救药"时，"这种人和生活的分离，演员和布景的分离，正是荒诞感"。所以，"荒诞本质上是一种分裂"。人与环境的分离、人的能力与目的之间的矛盾，"人类的呼唤和世界无理的沉默之间的对立"，均是荒诞的表现。由于它是人类的一种精神产物，因此只有死亡才能使之结束。反之，"活着，就是使荒诞活着。而使荒诞活着，首先就是正视它"。从中人们不难看出加缪思想的独特之处，即与"荒诞派"相反，他鼓吹的是一种反抗哲学，认为正是"这种反抗把它的价值赋予了人生。反抗贯穿着生存的始终，恢复了生存的伟大"。加缪进而从荒诞中引出了三种结果：即反抗、自由和激情。人正是在与荒诞的较量

[1] 加缪：《西绪福斯神话》，载刘硕良主编获诺贝尔文学奖作家丛书加缪卷《局外人·鼠疫》，漓江出版社，1990年版，本节多处引文均出于此

中显出其高贵的英雄本色。于是,西绪福斯神话在加缪那里获得了崭新的解释。这位凡人由于得罪神而在地狱里接受惩罚,被迫不停地将巨石推向山顶。等他“经过漫长的、用没有天空的空间和没有纵深的时间来度量的努力”终于到达目的地时,巨石又在瞬间滚回山谷,他又得走下山去重新开始。如此周而复始,永无休止。但在加缪眼里,他是一位比巨石更强大、一位高于命运的英雄,一位以意识战胜荒诞的强者,因为在下山之际,他意识到了自己的悲惨命运,但却毫无畏惧地向巨石走去,勇敢地再一次去把它推向山顶,于是“造成他的痛苦同时也造就他的胜利”。加缪最后写道:“登上顶峰的斗争本身足以充实人的心灵。应该设想,西绪福斯是幸福的。”这种思想无疑具有积极意义。

在《卡利古拉》中,加缪描写的是古罗马皇帝卡利古拉从一个温文尔雅的贤主蜕变为一个心狠手毒的暴君、最后被忍无可忍的贵族谋杀的故事,以高度震撼力的艺术手法表现了“荒诞”主题。当然,他并没有像历史学家那样拘泥于史实,而是依照想像十分自由地处理人物与事件,以深化剧作主题。

全剧情节十分简单。自从一直充当情人的姐姐德鲁西娅猝然弃世之后,卡利古拉失去了常人的理智,连续三天三夜狂奔在旷野的暴风雨之中。姐姐的死对他如雷轰顶,他不能接受朝夕相处的情人竟会瞬间撒手人寰,充盈欢乐的生活转眼竟为巨大的空虚所笼罩,人与世界之间的裂缝顷刻间无情地呈现在眼前!卡利古拉被这可怕的荒诞给彻底震醒了!在与姐姐一起欢乐逍遥的日子里,他是一片混沌,对人生毫无认识。死亡使之猛然发现了人生的荒诞。他

不仅认识到“人会死，他们并不幸福”[1]，同时还发现自己生活在一个谎言充斥的世界里，于是突然萌生了明知不可为而为之的愿望，即要从天上摘下那挂着的月亮！依照他的逻辑，如果能够摘取并不属于这个世界的月亮，那么人就真正地获得了幸福，同时也就获得了不朽。否则，人就只能生活在不幸和痛苦之中，即使爱情也无济于事。为了反抗这个荒诞世界，卡利古拉和西绪福斯一样，开始了一场毫无希望却又令其激动不已的“摘月”行动。然而，整个罗马宫中无人能够理解他的逻辑，他的行为更被视为一种疯狂的表现。

卡利古拉反抗荒诞的方式乃是“以恶制恶”。他首先决定搞乱罗马的政治经济秩序，要求所有贵族立下遗嘱将财产捐赠给国家，同时还要将之统统处死。当然这并不是为了主持正义，而是为了证明包括人的生命在内的一切都不重要：“这个世界上没有什么重要的，谁承认这一点谁就获得了自由。”只不过，整个帝国之中惟一认识到这一点只有自己，惟一能够证明自己是自由的也只有他。为了让所有贵族都能够生活在真理之中，他决定运用自己无边的权力将现存秩序和价值彻底打乱：“我要将天与海混为一体、将美与丑结合起来，让笑出自痛苦”。他要自己充当天神，将一切改变，将一切扯平。于是，他在舍雷亚家中让贵族充当仆人，一边在饭桌上乱吃乱吐，一边若无其事地杀人如麻，甚至还当着丈夫的面强行将其妻子拖到隔壁进行侮辱。他对贵族毫不留情，对平民更是视如草芥，竟然下令关闭公共粮仓，人为地制造饥荒……

[1] 加缪：《误会·卡利古拉》，法国伽利玛出版社，1958年版，P.122。译文均出自笔者。

然而，这种“以恶制恶”的反抗并没有能够丝毫减轻卡利古拉的痛苦与孤独。为了排遣这种孤独，同时也为了坚持自己的逻辑，卡利古拉不无讽刺地扮成爱神维纳斯，并让贵族们在其老情妇卡索尼娅的带领下，匍匐朝拜吟咏歌唱，同时在右边走廊里布满杀手……之后，他又穿上舞女服装，让贵族在刀枪声中胆战心惊地欣赏他那滑稽可笑的舞姿，甚至还主持了一场以“死亡”为题的赛诗会。然而这一切努力都是徒劳，他最终发现自己虽然“自由地生活了好几年”，但是烦闷与孤独始终没有消除，从而得出“我的自由并不是真正的自由”的结论。于是，为了使这种永久的孤独达到完美，他在扼死了情妇之后，又朝着镜子自我反思，绝望之中举起凳子朝镜子砸了过去，冷眼面对四处闪现的谋杀者们的兵器……

毫无疑问，卡利古拉与西绪福斯有着许多共同之处，最重要的便是对人生荒诞的清醒认识。他在姐姐死后突然发现了世界与人之间的鸿沟、当爱都无能为力之后，萌发摘取月亮的狂想，但是他并不抱有希望，所以只是委托近臣艾利孔去寻找。在此后三年多中，他更多的是通过颠倒各种秩序、破坏一切价值以及滥杀无辜来证明自己的自由，希冀以鲜血来唤醒世人的麻木。然而，卡利古拉不仅没有像他所说的那样“从恶中走出来”，反而在恶中越陷越深，更没有能够依靠暴力去克服荒诞。正如舍雷亚当面所说的那样，他变成了一个“有害而又残酷、自私而又狂妄”的家伙，却没有得到幸福。这位有着“太多灵魂”的暴君实际上早就期盼着死亡，自认为“罗马惟一能够做到言与行统一的艺术家”“每天都在诵读自己的死亡章篇”。因此，他才将贵族暗杀密谋的惟一证据——蜡板当着舍雷亚的面

烧化，才会对告密者不屑一顾，甚至在最后关键时刻对诗人斯皮翁的警告漠然置之。这个世界对他来说已经了无挂碍，“只有跟死人在一起时才感觉良好”，只有“死人是真实的”。正因为卡利古拉是个清醒的恶人，“他明白自己的追求目标为何”并威胁着人们“最为深秘之处的安全”，所以舍雷亚才认为他的危害巨大。为了避免卡利古拉的“结束世界”的“伟大思想”成为现实，舍雷亚亲自领导了谋杀。而认识到自己反抗荒诞将一无所获的暴君则十分坦然地迎接了死神。

与萨特的观念戏剧相比，加缪剧作的戏剧性相对较强且更适合于舞台。《卡利古拉》正体现了这一特点。它并不遵循现实主义创作原则，四幕均以卡利古拉为中心人物，逐渐展示其在认识到人生荒诞之后所作的“反抗”过程，但在表现手法上继承了优秀传统。除了一幕与二幕之间有着三年的间隔之外，其余三幕则连贯到底，而地点也相当集中，除了二幕发生在舍雷亚家中之外，其余均在皇宫。人物塑造方面，加缪也颇费心思。如卡利古拉的上场被安排在一幕三场，经过前两场的铺垫之后，只见他悄悄从左侧上，不仅神态异常、嘴里含混不清，而且头发湿漉、衣服肮脏、满腿泥水，与翘首盼望的观众想象中的皇帝形象形成强烈反差。卡利古拉上场之后，先是几次抬手捂嘴，接着在镜子面前停下，最后在舞台右侧坐下，双腿叉开，胳膊垂放在中间。全场没有一句台词，几个动作就使一个颓唐疯狂的皇帝形象跃然于舞台之上。为了避免过分陷于哲理阐述，加缪还大量运用了滑稽诙谐手法，如二幕在卡利古拉的鞭子威胁之下，贵族在一片惊慌之中手忙脚乱让人忍俊不禁；三幕则在鼓钹声大作中开始，舞台被布置成集市式的表演

台，大幕打开之后只见帷幔前的平台两侧站着鼓钹手，扮成维纳斯的滑稽形象的卡利古拉上台之后，在卡索尼娅主持下，众人跪下并齐声朗诵献给卡利古拉－维纳斯的祷词，紧接着便是贵族们诚惶诚恐地“捐款”……四幕在阴森可怖的刀枪声中进行，一边是贵族们紧锣密鼓地磨刀擦枪，一边却是卡利古拉以滑稽的舞姿身影出现在屏幕上。尔后举行的赛诗会以“死亡”为题，自是十分严肃，然而卡利古拉却规定须在一分钟内完成，并以吹哨的形式来作裁决，整个诗会便是在其越吹越快、越吹越早和越吹越刺耳的哨声中进行，结束之后诗人们又被迫将他们写在蜡板上的诗歌舐去……诸如此类的寓庄于谐、滑稽夸张的手法贯串全剧，大大增强了舞台表现力及其效果。

为了表现卡利古拉与世界的分离与对立及其对荒诞的清醒认识和反抗，加缪还大量地运用了象征手法，如十分巧妙地在皇宫大厅里设计了一面镜子。皇帝第一次上场时神情恍惚，但在镜子面前却不由自主地站住，侍臣艾利孔则站在一旁默默地观察，真是一幅绝妙的图画！镜子既是皇帝自我意识的体现，又是世界荒诞场景的见证。一幕十一场结束时，他将全体贵族召集到身边，又把情妇卡索尼娅领到镜子面前，一边用锣槌乱擦镜面上的形象一边狂笑道：“瞧，什么也没有了。记忆不存在了，所有面孔都逃开了！没有了，什么也没有了。”那么留下的是什么呢？卡索尼娅恐惧地看到摆出疯狂姿态的卡利古拉！活画出一个要与荒诞命运拼搏一场的狂人形象。而在最后一幕只剩下卡利古拉与卡索尼娅时，已经预感到一切都将结束的他先是旋转镜子，又困兽般在场上转圈子。在将情妇这“最后一个见证”消灭之后，他紧贴着镜子发出了一段悲怆的独白，跪对

着镜子又哭又喊，哀叹“我们将永远有罪！今宵沉重得像人类的痛苦。”当刀斧手们终于下手时，他站起身来操起一只矮凳，朝着镜中的自己猛甩过去，镜子应声碎裂，卡利古拉则一阵狂笑。令人深省的是，身受重创的他最后一句竟是“我还活着！”可以认为，这面镜子不仅是人与世界分离的见证，更是荒诞本身。

《卡利古拉》于1945年首演于巴黎埃贝尔托剧院，名义上导演是厄特利，实际上加缪本人每晚必定出现在排练场并加以指导。年仅23岁的主演菲利浦（Gérard Philipe，1922—1959）当时还在戏剧学院就读，第一次出演大戏竟能将卡利古拉这么一个并不怎么讨巧的角色演得惟妙惟肖，无论是其内心燃烧的渴望、忧郁的眼神，还是其疯狂的大笑都表演得淋漓尽致，给观众留下深刻印象并一举成名。由于当时巴黎尚处于德国法西斯铁蹄之下，因此卡利古拉在某种程度上成为纳粹专制的化身，虽然这多少是一种误读，但却是演出持续将近一年的重要因素。值得指出的是，这出戏在彩排的当晚观众反应冷淡，最初的公演日子里也没引起轰动。加缪认为这本身就是一种“误会”，而当时评论家认为舞台上只是作者思想的影子或化身，更令加缪倍感失望。但是，时间已经给加缪正名，《卡利古拉》不仅是其最为成功最有影响的代表剧作，也是其上演最多的一部剧作。

三 《误会》

其实，加缪第一部被搬上舞台的并非《卡利古拉》，而是一年前演于巴黎马杜兰剧院的《误会》。在历时三个月的

排练过程中加缪始终在场，因此，此剧的导演也可以看作是加缪本人，女主角则为卡萨雷斯。彩排那天，几乎巴黎所有知识界精英都来了，可演出进行得十分艰难，若不是卡萨雷斯以其丰富的表演经验和坚定的毅力救场，很有可能半途而废。表面上看来，失败在于剧本表现手段相对陈旧甚至幼稚，但我们更倾向于认为应归咎于观念剧本身。和《卡》剧一样，《误会》实质上为加缪对“荒诞”这一主题的认识之表达。

此剧系加缪根据当时发生在捷克波希米亚山区的一桩真实事件所作。男主人公让在背井离乡25年之后，携带妻子与一大笔钱回到故乡，独自来到母亲和妹妹开设的山区小客栈。为了给亲人一个惊喜，让故意隐瞒自己的真实身份。谁知母女俩开的竟是黑店，每当有钱人前来借宿，两人就会用毒药将其谋害，并将尸首抛进店后河中。让到来之后，她们又如法炮制，孰不知此次受害者却是骨肉至亲。等到真相大白，母亲无法承受这一事实，立即转过身去追随儿子，而妹妹在冷漠地与嫂嫂交谈之后不久也同样地走上了不归之路……

这桩谋财害命案使得剧本笼罩在浓重的情节剧氛围之中，加上严肃的荒诞主题，显得十分压抑沉重。让与母女之间的“误会”反映的是人与人之间的隔阂、人与世界的分离这一荒诞本质。让如果按照妻子所说的那样“用一种简单的语言”将自己的目的说清楚的话，也就不会遭杀身之祸。然而他不仅将妻子玛丽亚赶走，而且还隐姓埋名，从而增加了沟通的困难，最终导致悲剧。与哥哥相比，妹妹玛尔塔对人生的荒诞体会得更加深刻。她一直试图与这种荒诞作斗争，却又在不知觉中成为荒诞的化身。这位从小生活

在封闭山庄的姑娘，对自己所处的贫穷孤独的处境深感厌倦，无比渴望离开"这块不见天日"、终年笼罩在雨雾之中的"影子之地"，向往着有朝一日能够前往那充满阳光的大海边，自由自在地享受生活。然而，和卡利古拉一样，玛尔塔采用以恶抗恶的方式来进行反抗，更为可悲的是她本人早已被荒诞化为一块冷漠的顽石。年仅20岁的她与老母一样心如死灰，对待客人极其生硬，甚至从来不会在他人面前发笑，对让接近她的企图十分反感，拒绝接受其"亲密"与"心灵交谈"的表示。在母女俩将让抛进河里之后，玛尔塔终于"第一次轻松地呼吸起来"，感到青春回到了心中，然而荒诞还是再一次战胜了她。随着母亲的离去，她又重新坠落孤独之中，"家成为一座永远被流放的屋子"，人也"成为自己土地上的流放者"，只不过这一次再也不会有丝毫光亮出现了，连原先对大海的渴望都成为可笑与不可能的了。于是，在最终离开这个荒诞世界之前，她对着玛丽亚发出了"祈求上帝把你变成一块顽石"的绝望呼喊……

从艺术手法上来看，《误》剧更加典型地代表了加缪戏剧的风格特点。内容上，它是作者思想的传声筒，所表现的对荒诞世界的清醒认识与反抗，充满了深刻的哲理思考，直接触及了经历了二战之后的西方人灵魂深处。形式上，这部三幕戏剧情简练，人物与事件集中紧凑；全剧从亲人相见、误会杀人到母女发现，起承转合自然流畅，情节发展十分迅速和扣人心弦；人物之间的对话言简意赅。让在离乡多年之后没有激动不已的表现，母亲在发现杀死的正是自己骨肉时也没有呼天抢地，全剧没有萨特作品中常见的冗长台词和慷慨激昂的演说，更没有浮夸空洞的词藻。总之，这是一部颇具法国古典主义戏剧传统

美德的佳作，同时也体现了加缪本人对心目中的新戏剧之追求。

《卡》和《误》作为加缪前期的两部剧作，表现的是人类在荒诞面前开始觉醒并加以反抗，但却还没有能够找到正确的道路与方式。无论是卡利古拉还是和玛尔塔都采取了以恶抗恶的手段，不仅不能消除荒诞，反而进一步强化了荒诞，所以有的学者认为它还称不上一种真正意义上的反抗[1]。从这一观点出发，加缪的后两出戏即《戒严》和《正义者》更多地揭示出一种名副其实的反抗。与前两部戏不同的是，剧作家不再寓言般抽象地讨论荒诞与反抗主题，而是将之放在具体的历史框架之中来进行具体的探讨。前一部戏根据其同年发表并广受欢迎的小说《鼠疫》与青年导演巴洛一起改编而成，描写小城加迪克斯突然流行鼠疫时迪耶哥如何勇敢地承担起自己的责任，率领全城人民与这一荒诞事件积极抗争，最终战胜了鼠疫，获得了自由和对生活的信心。后一部戏为加缪惟一以历史事件为素材创作的剧本，表明他彻底脱离了纯粹抽象思辨来面对具体的社会历史。剧情为1905年俄国社会革命党的一个恐怖小组在莫斯科刺杀塞尔日大公的行动，从本质上来看，乃是对人类反抗精神的歌颂，只不过这种反抗的对象已由原来的抽象概念转变为具体的俄国社会的黑暗势力和暴政统治。该剧更注重表现人物积极的反抗精神，尤其是主人公卡利亚耶夫的前后两次行动在小组成员与他本人身上所引起的冲突。在这两部剧本中，加缪都对反抗荒诞的目的与手段

[1] 参见柳鸣九：《从西西弗到正义者》，载加缪：《正义者》，漓江出版社，1986年版，P.12。

及其个人与社会意义作了崭新的定义。荒诞不再是无以名状的恶，而是具体实在的专制统治，反抗也不再是毫无出路的个人"以恶抗恶"，而是来自集体的具有正面意义的斗争，且这种斗争具有为了整体人类的利益的崇高目标，剧本因而充满了积极意义。

然而，与《卡》和《误》两剧一样，这两部剧本也没有在舞台获得多大的成功。即使前一部剧是由巴洛执导且导演艺术相当高超，演出也没能赢得观众认可。斯泰恩关于存在主义戏剧之所以短命的解释通过加缪戏剧的遭遇再次获得有力证明。

第二部分

中外史书一般都将1945年5月第二次世界大战结束视为人类进入当代社会的标志，文学史类书籍也不例外。当然，从历史的角度考量，这场反法西斯斗争的胜利不仅使欧洲人民脱离了战争苦海，而且令整个世界都进入了一个新纪元。文学本身与社会政治经济密切相联，将两者对应起来作同步研究既合乎情理又事半功倍，应是无可厚非。然而，就当代法国戏剧这一具体对象而言，似乎并不能如此简单地划等号。正如法国现代戏剧不能机械地从1900年算起一样，当代法国戏剧也不可想当然地从巴黎解放之日算起。最重要的原因便是，两战期间法国戏剧活动并没有彻底中断，而是沿袭着30年代的模式与风格一如既往地进行。此外，法国被分为占领区与自由区的事实又在客观上助长了外省文化事业的发展。原先只是偶尔接受巴黎"辉煌文化"一星半点之反光的外省开始努力营建自身文化，各地青年戏剧人才和团体开始涌现。正是在这一背景下，普洛旺斯喜剧院、图卢兹谷仓剧院等常设剧院先后诞生……而这场被称作"戏剧外省化"的运动乃是二战之后

近20年间法国剧坛上影响最广、意义最深的事件，在某种程度上可被视为二三十年代"大众戏剧"运动之延续。仅此一项就足以说明以二战结束为界之不可取。

当代法国戏剧应从1947年开始。是年夏天，维拉尔创办了"阿维尼翁戏剧周"。这是一次历史性壮举，因为它正式宣告了巴黎作为法国戏剧创作的惟一中心地位的结束，标志了戏剧外省化运动取得了决定性成果。在教育部美术局副局长洛朗夫人的大力举荐和支持下，维拉尔继吉米耶之后荣任TNP剧院院长，担负起向普通民众普及戏剧艺术的重任。此外。自40年代末起，国家渐渐在全国范围内建立一套以国立剧院、国立青少年剧院为主体的外省化网络，维拉尔的"戏剧作为一项公共事业"的目标部分得到了实现。尽管如此，自19世纪末20世纪初以来法国众多戏剧家们梦寐以求的"大众戏剧"远未达到既定目标。虽然观众人数有了大幅度增长，但所谓"普通观众"即社会底层的工人农民并没有争先恐后地涌向剧院。相反，洛朗夫人和维拉尔本人先后离职无疑宣告了美好的理想被严峻的现实所破灭。所幸的是，薪火不久又在里昂市郊的"城市剧院"得到承传，普朗雄以其迥然不同的方式再次复活了"大众戏剧"的精神。

与此同时，一场类似19世纪末"小剧场运动"的"新戏剧"运动也开始在巴黎左岸的拉丁区周围悄然发生。贝克特、阿达莫夫、尤奈斯库和日奈等一批新人创作的剧本先后在巴比伦剧院、梦游者剧院、于舍特剧院、吕泰斯剧院等上演，标志了统治法国舞台长达三四百年之久的传统戏剧寿终正寝以及新戏剧瓜熟蒂落。"可视的"的舞台语言代替了纯文学语言，旨在"对应地、物理地、有血有肉地"表现

“不可视世界”，形而上地揭示在纷繁杂乱的当今世界中人与社会、人与自我、人与环境的脱节与冲突以及由此产生的痛苦与绝望。因此，不再有完整统一的动人情节，不再有无懈可击的精巧结构，不再有“比活人更生动”的典型人物，更不再有优美动听的高雅文词……中断日久的雅里、阿波利奈尔等人的香火重新缭绕在巴黎剧坛，由达达主义者和部分超现实主义者在20年代兴起却在30年代胎死腹中的一场“戏剧革命”终于在50年代的巴黎左岸小剧场里复活。

人们还会发现，新戏剧的“革命家”多数并非地道的法国人。50年代的巴黎再次向全世界敞开了她那宽阔的胸怀，各国艺术家们纷至沓来。其中最受欢迎的当数来自迢迢万里的中国京剧和日本歌舞伎艺人，而对法国戏剧影响最大者则非布莱希特及其“柏林剧团”莫属。自1954年魏格尔夫人第一次率团献演以来，一股“布莱希特旋风”便在法国剧坛上刮起，其叙事剧理论与演出风格也随之深入人心。不仅年轻的一代从中如饥似渴地汲取营养，就是阿达莫夫等老将也纷纷改弦易辙。布莱希特的理论与实践为法国戏剧注入了前所未有的新鲜活力，一方面促使剧本创作突破了过于单一狭窄的怪圈，另一方面使得导演明白了自己所肩负的社会责任。发人深省的是，正由于普朗雄敢于以新观念新手法对古典戏剧进行大刀阔斧的“舞台写作”，维拉尔那让高贵的戏剧艺术走向普通人尤其是外省人的愿望才真正变为现实。

与叙事剧在法国的遭遇形成对比的是，原本土生土长的阿尔托的“残酷戏剧”理论却是由美国人由大洋彼岸带回才在故土生根开花的。至60年代，阿尔托便取代了布莱

希特成为新一代导演的偶像，《戏剧及其重影》一版再版，形形色色的实验演出更是层出不穷。与50年代的布氏旋风相比，阿尔托风暴无论是在广度还是在力度上都有过之而无不及。在两股雄风夹击之下，法兰西舞台经历了一场急风暴雨式的革命。此前，布兰、巴洛等人早就开始实践阿尔托思想，孤掌难鸣自是不言而喻，又何尝料到60年代竟能在一流国立剧院里大显身手！其实，艺术毕竟不同于科学，不同的理论与流派并非想像中的那样水火不容，它们之间往往具有互补特性，叙事剧与残酷戏剧两者正是如此，它在新一代戏剧家身上体现得尤为明显。

60年代的法国社会动荡不安，工潮学潮不断，至1968年“五月风暴”达到顶点。这场以大学生为主体、席卷全国上下的反抗运动对法国的政治、经济、思想和文化艺术产生了长远而又深刻的影响，戏剧也不例外。也正是在这样的背景下，布莱希特与阿尔托的戏剧理论如及时雨般被新一代戏剧家所吸纳，成为他们创作的指导思想。无论是以姆努什金为首的“太阳剧社”，还是维泰兹、拉沃当等导演新秀，创作都无不具有强烈的时代气息，不再满足于充当剧本的简单仆从，一切演出都打上个人标识，尤其是在演绎古典剧作时更要旗帜鲜明地体现导演风格。于是，那些既渗透了布莱希特精神又具有阿尔托风格的演出开始在剧坛上大行其道，当代法国戏剧进入了一个崭新时期。

这一时期的法国戏剧相对繁荣，可大红大紫的都是那些在舞台上吆五喝六的导演，昔日荣极一时的剧作家们却被打入了冷宫。导演成了呼风唤雨的新神怪，其对经典剧本作别出心裁的“诠释”的劲头不知要比其搬演新人新作的热情高出多少倍。然而，面对这种“导演专制”现象，剧作

家并没有垂头丧气，而是奋力抗争。早在50年代就名扬剧坛的维纳威尔70年代末毅然离开了如鱼得水的商海回到了写作案头。70年代以后，随着一批年轻剧作家的脱颖而出，一个以维纳威尔、道区和科尔代斯为代表的崭新流派"日常戏剧"终于在逆境中诞生，使得一向灿烂的法国戏剧文学再度放射出耀眼的光芒。

第 6 章
"大众"的梦想

二战给法国带来了深重灾难，战争造成的破坏可谓空前绝后。战后人民面临着一个百废待兴的局面，一切都必须重新审视、调整、更新与创造，文化艺术事业也不例外。正是在这样的历史背景之下，法国戏剧生活的基础结构发生了重大变化，其主要标志便是"外省剧院的出现、国家的干预以及不妨称之为公共戏剧部门的建立、让·维拉尔的TNP剧院的创建"[1]等。笔者认为，在道特所列举的这几项当中，关键应是"国家干预"，因为其余几点无不与此密切相关。如果没有政府支持与扶植的话，一张遍及法国城市与乡镇的公共戏剧网就不可能建立，外省常设剧院与剧团也不可能雨后春笋般地涌现，而维拉尔不仅不可能成为国立大众剧院院长，甚至由其创办的"阿维尼翁戏剧周"能否持久都将打上一个大大的问号。然而，追根寻源，所有这一切又都与法国几代戏剧家心中根深蒂固的"大众戏剧"梦想相关。

[1] 道特：《怀旧与憧憬之间》，P.23。

"大众戏剧"的萌芽至少可以追溯到18世纪大革命时期的"人民革命"活动，19世纪末20世纪初它又在罗兰等人的大力倡导下日渐深入人心。尽管在何为"大众戏剧"概念的定义上一直见仁见智，但战后人们基本形成了共识，即维拉尔所说"将苏雷奈的小商贩、大法官、布多的工人和兑币员、穷邮差和教授团结在一起"。评论家阿比拉舍特的定义则为："它更多的是一项让社会底层阶级重新掌握戏剧的精神使命，或者说(就像长期以来人们所说的那样)是一项公共利益的使命。"[1]笔者认为，两个定义之间并不存在本质上的差异与对立，梦想的特点同样显而易见。然而，正是这种梦想激励着一代又一代的法国戏剧家们去奋斗去努力。早在1895年就有波特谢特在汝拉山区创建第一家"人民剧院"，1911年吉米耶在其精神激励下，克服重重困难，建立了一个由八辆汽车组成的流动"民族剧团"，跋山涉水前往穷乡僻壤搭台演戏。1920年，他又在巴黎夏约宫创立了第一家"TNP"，拉开了20世纪"大众戏剧"的正式序幕。自40年代下半期开始，戏剧中心在外省相继出现，TNP在巴黎重新开张，首任文化部长在各地大肆兴建文化宫等，无不是大众精神的进一步体现。而由普朗雄领导的城市剧团在70年代正式将TNP的名称继承过去，既可被视为戏剧外省化运动的结束，又可被认为是"大众戏剧"精神的光大与延续。然而，令人遗憾的是，时至今日，"大众戏剧"的目标还远未实现，它在很大程度上仍是一种可望而不可即的梦想。

维拉尔在法国戏剧史上举足轻重，不仅因为他创立了

[1] 阿比拉切德主编：《戏剧外省化》(1)，法国南方行动出版社，1992年版，P.17。

"阿维尼翁戏剧节",更因为他在某种程度上代表了"大众戏剧"精神在战后的复活,是他大声疾呼戏剧必须成为"一项公益事业",才直接催生出公立戏剧及其网络。他在出任TNP院长之后,采取了一系列措施来实现让戏剧"为绝大多数人尤其是缺少知识的人群服务"的理想。然而,他在实践过程中所遇到的困难与阻力却远远超出了想像。虽然他以坚强的艺术信念和顽强的个人意志坚持奋斗了十多年,但最终还是不得不带着深深的遗憾离开了首都。维拉尔从严酷的现实中体味到的更多是梦想破灭的苦涩,然而梦想之火却又始终在一年一度的戏剧节火把中熊熊燃烧着。

普朗雄在50年代还只是一个"初生牛犊不怕虎"的小青年。然而,他以不屈不挠的精神坚持创新,在远离巴黎的南方脚踏实地实现着先辈们的理想,取得了令外省人引以自豪的成就,他所领导的剧团乃是全国第一家首都之外的常设剧团。他的不懈努力不仅结束了几百年来"外省无创作"的历史,而且使得外省戏剧成为一支不可忽视的重要力量。更加难能可贵的是,普朗雄始终不渝地坚守外省,而又有多少人在小有名气之后不是立即插翅飞向巴黎的!尽管普朗雄在戏剧观上与维拉尔不尽一致,但笔者认为他所取得的实际业绩无疑是"大众戏剧"精神的新体现,这也是他所领导的"维勒班剧院"能够接过"TNP剧院"这一名称的秘密所在。

普朗雄又是一位从不固步自封的探索者,不仅在舞台实践上独树一帜,而且在创作理论上也自成一家,他的"舞台写作"论令人耳目一新。普朗雄可以说是法国最早自觉接受布莱希特思想的戏剧家,又由于在导演实践中取得了

非同一般的成就，所以他对叙事剧理论在法国剧坛的传播所作出的贡献之大可谓首屈一指。普朗雄本人也因此在强手如林的法国当代剧坛上牢牢站稳了脚跟，乃是为数不多的“导演明星”之一。

第一节 维拉尔

一 杜兰的传人

维拉尔(Jean Vilar, 1912—1971)出生在地中海塞特小镇的一个普通商贩家庭。由于父亲经营不善，家道很快衰落，小维拉尔12岁起就在咖啡馆里拉琴卖艺谋生，中学毕业后只身前往巴黎闯荡。这位自幼酷爱音乐与文学、立志从事外交的青年此时对戏剧还是一无所知。1932年，在一位朋友带领下，他偶尔有机会观看了杜兰在“工间剧院”排练莎翁剧作《理查三世》，留下了极其深刻的印象。于是，很快就前往其附属戏校注册，恰与巴洛同窗。由于他既聪敏好学又以校为家，因此深获大师青睐，允许他在学艺和演出之余充当场记，得以全面把握其艺术精神。这段经历无疑对维拉尔日后的戏剧观与导演风格的形成有着直接的联系，乃至30年后他都以自己曾是杜兰学生而深感自豪。

1937年，维拉尔因服兵役离开工间剧院。一年后，他退役返回巴黎，开始独闯天下，先是与几个志同道合的青年合作演戏，后又尝试写作剧本。1941年，他加入了克拉维领

导的"大篷车剧团",随之在法国各地巡演。两年之后,羽毛已丰的维拉尔飞离"大篷车"独自翱翔,创建"七人剧团",负责编导演全方位工作。在巴黎蒙巴拿斯－袖珍剧院,维拉尔着手进行戏剧实验,成功地导演了斯特林堡等人的剧作,开始崭露头角。1945年,他因导演英国诗人艾略特的《大教堂谋杀案》荣获该年度"评论大奖",一举成名。作为日后系列重要作品之首,此剧成功的意义非同一般,既是维拉尔第一次大显身手,也是其整个戏剧生涯的新起点。

1947年4月,《艺术手册》主编泽尔沃及其他文学青年决定在南方小城阿维尼翁教皇宫殿内的大教堂里举办一次现代绘画雕塑展览。泽尔沃力邀维拉尔届时助兴上演一场艾略特的戏,他则以另外上演三部新作作为答复。最后,在法国"青年、艺术与文学部"、阿维尼翁市政府等单位的支持与赞助下,名为"阿维尼翁戏剧艺术周"的活动终于在该年9月如期举行。维拉尔破天荒地在教皇宫殿的庭院里推出了莎剧《理查二世》、还有克洛代尔的《托比与萨拉的故事》等三部剧。这个"艺术周"虽然规模不大,演出场次不多,观众人数较少,并以赤字告终,但它却宣告了如今举世闻名的"阿维尼翁戏剧节"[1]的诞生。

鉴于维拉尔的才能与成就,1951年教育部主管官员洛朗夫人邀其出任"国家大众剧院"(简称TNP)院长。重建"大众戏剧"从此成为维拉尔终身奋斗的目标,他不仅在12年任职期间为之呕心沥血,而且离任之后依然孜孜以求。自1963年起,他不断来回奔波于国内外各地,将一部部剧作

[1] 自1948年起,戏剧节改在每年七月下半月举行,迄今已经发展成世界上屈指可数的重大戏剧节之一。

搬上舞台，为一家家剧院培养人才，为一个个艺术节出谋划策……和杜兰一样，他为戏剧事业真正做到了鞠躬尽瘁、死而后已。

二 “大众戏剧”的旗手

作为二战后法国剧坛的领袖人物之一，维拉尔已经牢牢地与“阿维尼翁戏剧节”、“国立大众剧院”这两个名词熔铸在一起。从表面看，“艺术周”的问世纯属偶然，担当TNP院长可谓时来运转，两者之间似乎风马牛不相及。但深层细究就会发现，两者之间有着内在的一致。事实上，在维拉尔任职期，TNP剧团几乎年年都在阿维尼翁戏剧节上唱主角。因此，“戏剧节”与TNP本质上均是传达维拉尔戏剧思想的忠实版本，两件伟业的惟一区别仅在于时空有别而已。那么，维拉尔的戏剧观究竟为何，又是如何得到体现的呢？

如上所述，维拉尔追求的乃是“大众戏剧”，而这一目标的形成首先源自他对法国戏剧历史与现状的清醒认识和深刻见解。他发现，“三十多年来戏剧艺术一直都处在危机、艰难和不断的斗争之中”[1]。但面对危机，真正的艺术家们从来没有束手待毙。相反，危机同时又意味着不断的抗争：“经济危机或美学争论、局势的不稳定、各种各样的困惑不安，互相对立的奖项、剧院房产主人与租赁人之间的矛盾，这一切不都表明了一种不断革命的状态吗？”[2]只

[1] 维拉尔：《戏剧与汤羹》，载西蒙：《让·维拉尔》，法国制造出版社，1987年，P.184。

[2] 同上。

不过,这是一场貌似简单、实质不易的"革命",任务极其艰巨。维拉尔认为,摆脱危机的惟一方法便是恢复从古希腊、莎士比亚到高乃依那些"最纯粹、最生动"的伟大传统,以"创建一种崭新而生动的戏剧,一种大众的戏剧,一种我们时代的戏剧"。换言之,法国戏剧的惟一出路在于回归大众。他斩钉截铁地表示:"戏剧只能是大众的",不仅现代戏剧的出路在此,甚至"惟一真正的未来也在于大众戏剧"。

那么,哪些人构成"大众戏剧"的对象呢?平民出身的维拉尔首先想到的是社会底层百姓。大众戏剧必须与财产微薄、生活困苦的一般民众保持"口味与幸福"的联系,不仅要与大中城市的普通市民唇齿相依,而且要与被遗忘的穷乡僻壤的村民息息相关。1960年,当有人讽刺他在搞"工人戏剧"、甚至诬蔑他在为某一个政党服务时,他理直气壮地表示:"搞戏,便是为尽可能多的人、首先是最贫困的人提供知识之面包与盐"。[1]但是,"大众"并非只是指工人阶级或其他穷人,它还包括"稳定的小资产阶级",甚至资产阶级。因此不难发现,维拉尔的"大众戏剧"本质上乃是一种理想化的全民戏剧。更有甚者,他认为戏剧作为"一项由人创造的以人为对象的事业","属于人类生活的一部分,它与吃一样必要,与饭菜一样,不管如何简单低廉,乃是生活中最为必需的要求之满足"。[2]"大众戏剧"是一种"聚集人"、"团结人"和"理解人"的戏剧。它像以往的大教堂那样,将那些生活在不同阶层、不同等级的人群集中在一起,让小店铺掌柜、大法院审判官、邮递员与教授等汇集在同

[1] 维拉尔:《戏剧与汤羹》,载西蒙:《让·维拉尔》,P.243。

[2] 同上,P.194。

一空间享受同一份欢乐、度过同一美好时光。维拉尔在1953年写道：“戏剧如果不是既是大众的又是动人的话，那就是一文不值的。我们的雄心因而是显而易见的：让尽可能多的人分享这一艺术，而人们至今一直认为那是必须保留给一群精英的。”[1]他甚至提出要让戏剧像水、电、煤那样成为一项“公共事业”，使之成为人们生活中如同“面包和葡萄酒”一样必不可缺的食粮。为此，他自比为一个“廉价汤羹”的“贩子”。

正是出于这一理念，维拉尔才将阿维尼翁小城选作主办戏剧节的地址。在他看来，戏剧节绝对不能选址在巴黎，一方面因为那是资产阶级文化的顽固堡垒，在那里建立大众戏剧无异于缘木求鱼，另一方面更因为外省广大民众长期以来处在与戏剧艺术隔绝的状态。选中阿维尼翁这座历史文化名城，并在中世纪教皇宫殿的庭院里演戏，既可将过去与现实联系在一起，又可将普通大众与传统文化连接起来，从而恢复古城的生气与活力。更重要的是，维拉尔在露天庭院发现了大众戏剧最为理想的天地。在这座有着四面高墙的大院内，他搭建起了一个空旷的大舞台，演员可以充分施展才华并始终与观众保持直接而又密切的联系，中世纪民间戏剧演出的精神借此得到了恢复。同时，在这个充满象征的地方，维拉尔还可以通过搬演历史名剧来实现梦寐以求的“精神合一、团结友爱”的目标。为此，维拉尔即使在入主巴黎夏洛宫之后，每年盛夏仍要率领剧团南下参演，充当戏剧节的顶梁柱。总之“阿维尼翁帮助了民族的、大众的戏剧诞生”。“它在其他城市和其他艺术家的心

[1] 转引自约马隆主编：《法国戏剧》，P.912。

中激发起创作项目、新的思想与奇遇；它引导戏剧从巴黎城门向外涌出；它成为外省的爱之所在。它刺激起舞台风格的研究……"[1]

既然如此，维拉尔何以又会接受巴黎TNP院长一职的呢？实际是，在他连续四年主持戏剧节取得令人瞩目的成就之后，正在全力推进戏剧外省化运动的洛朗女士慧眼识英雄，力邀其出任此职，此可谓历史的命定。TNP是一生致力于大众戏剧事业的吉米耶于1920年在夏约宫所创，虽然两人的"大众戏剧"概念不尽一致，但在本质上并无太大区分。维拉尔上任后制定的三大目标可视为吉米耶思想的延续，即："大量的观众、高品位的剧目、非资产阶级化的导演艺术"。为了达到这些目标，维拉尔在相当困难的条件下采取了一系列行之有效的措施，如设立常设剧团，组织一套宣传网络，与各种协会、学生会和俱乐部等建立长期稳定的联系，成立"大众戏剧之友协会"，创办院刊《简讯》等。其后十多年，维拉尔的工作重点始终放在最广泛地吸引普通大众方面。还在1952年4月底正式迁入夏约宫之前，他就开始在工人集中的巴黎郊区巡演，而TNP的票价也是同类剧院当中最为低廉的。据统计，在1951—1963年的十多年间，TNP一共演出了3000多场，每晚演出至少有2500名观众，总人数逾500多万，如果再加上在国外的演出，数字就更为可观了。

然而，"戏剧"毕竟是高于"生存温饱"的享受，维拉尔的戏剧大众化观点过于偏激，许多目标因脱离实际未能达到，并招致非议与批评。譬如TNP观众的主体并非像维拉

[1] 维拉尔：《戏剧与汤羹》，载西蒙：《让·维拉尔》，P 189。

尔所期望的那样由普通大众组成，面包师、鞋匠、工人也没有自发地蜂拥而来，更没有和教授、经理们平起平坐。此外，十多年的上演剧目表明：维拉尔过于厚古薄今，现代剧目令人遗憾地大大少于古典剧作。尽管他早就认识到“大众戏剧不可能不卷入时代的矛盾”以及“艺术能够也应该介入历史”，并表示要注重新时代新作家，但直到其辞职那年，新人新作在维拉尔所有的演出剧目里始终寥若晨星。

三　独树一帜的风格

当然，瑕不掩瑜。无论是在巴黎还是阿维尼翁，维拉尔始终高擎“大众戏剧”的旗帜，为让普通大众分享戏剧艺术而殚精竭虑。他建立了一套高效的管理与运作制度，形成了独树一帜的表导演风格。从观众的接待到剧目的选择，从演出场所的确定到舞台空间的建立，从演员的动作到导演的调度，处处都显示出维拉尔与众不同的工作方式，体现出其独特新颖的戏剧思想。

长期以来，由于剧院乃是上流社会的交际场所和以盈利为目的的消费场所，所以形成了一整套繁文缛节。剧院建筑本身就是资本主义社会的缩影，从楼底富丽堂皇的包厢到顶楼看不清听不明的“鸡窝”，等级十分森严。此外，在接待观众、存放衣物、引领入座等方面，旧式剧院也有着一整套规矩，不同等级的观众得到的服务各不相同。维拉尔认为，必须彻底打破这些陈规陋习，“要让剧院成为不加限制地向所有人开放的地方”。因此，在维拉尔的倡导下，剧场不再设等级有别的座位，不再有高低不一的票价，所有

观众一律平等相待；夏约宫还取消了有偿存放衣物、给领座员小费等惯例。演出一旦开始，迟到者必须等到幕间休息时方可进场入座，此前只能在场外观看电视转播。这一系列措施在当时可称开一代风气之先。此外，TNP还提前打开剧院大门，下午六点半起就迎接观众，让他们下班之后以剧院为家，在乐曲伴奏声中休息、进餐，直到八点半开演……维拉尔还在周末举行各种音乐会、舞会、观演见面会等，使得夏约宫成了一个名副其实的“聚拢人、团结人”的场所，看戏成为一种“集体的节日、大众的节日、人人的节日”。

除了注重演出前的交流形式之外，维拉尔更重视演出中的观演直接交流和剧目的选择。为此他不惜拆除夏约宫传统意大利式舞台的框架，取消脚灯，代之以宽宽的前台；又在教皇宫庭院内搭建如同伊丽莎白时期的伸出型舞台，以加强观演之间的直接接触，选择的剧目更力求符合广大百姓的欣赏口味。维拉尔把重新演绎古典剧作视为大众接受戏剧的主要途径，他认为：“这种大众戏剧的‘风格’只能从重点介绍的古典戏剧中产生，只能从这些重要作品中产生……它们是属于全体人民的（这是它们与时间抗衡之所在）。”[1]基于这一认识，维拉尔从来都以上演古典剧作为己任，尽管有人指责他过于保守，缺乏创新精神，但他据理力争，认为这些剧作家中不乏在当时没有得到承认却具有超前意识者，如斯特林堡、克莱斯特、毕希纳尔等。实际上，维拉尔并没有严重忽视现代剧目，在其任职TNP期间，总共上演了57部作品，其中现代剧作就有24部之多。当然，

[1] 维拉尔：《备忘录》，载西蒙：《让·维拉尔》，P.233。

从总体上看，他更倾心于古典剧作也是事实。因而其上演次数最多的12部剧目中只有两部为现代作品，即布莱希特的《大胆妈妈》和根据巴尔扎克作品改编的《说大话的人》。而观众人数最多的作品中前三位均是古典剧作家。正因为如此，萨特等人才认为TNP没有实现其大众戏剧的目标。值得指出的是，维拉尔是以全新的观点和手段去处理古典剧作，不仅使之去掉了陈腐的资产阶级气息焕发了青春。更重要的是使之重新成为了广大百姓的共同财富，不再只是少数人的专利。从这一点来讲，维拉尔并没有失败。

剧目与观众之外，维拉尔的重点便是演出的灵魂——演员。他对演员十分严格，要求他们精益求精，防止僵化与倒退，尤其要树立为艺术献身的精神。在他的剧团里，不允许出现那种趾高气扬的大腕明星，甚至连才华横溢、观众心目中的偶像菲利浦也只领取和一般演员相同报酬。维拉尔认为，演员无论演技高低角色大小都是一名戏剧“艺人”，其首要任务便是像鞋匠、面包师那样虔诚地干好本行“手艺”。在创业初期，即使演员班子基本上为临时凑集，他也不放低要求。在有了固定剧团之后，更是一丝不苟，刻意训练出一批既具有牺牲精神又演技高超的演员，尤其是在1954年TNP遭到攻击、部分演员离去之后，这支队伍更加令人刮目相看，除了菲利浦之外，还包括卡萨雷斯、诺瓦莱等一大批优秀演员。维拉尔本人也是一位杰出演员，其表演思路明晰，人物驾驭自如，动作简练明快，音色醇厚动听，既无浪漫主义的夸张过火，也无任何取悦观众的媚俗之举。由他扮演的许多角色如唐狄哀格、理查三世、阿巴公等无不给人留下深刻印象，尤其是其创作的唐璜形象更是

被公认为演技发挥最出色、人物塑造最为成功、堪与30年代茹威媲美的一个范例。他还曾多次与菲利浦一同登台，两人配合默契，相得益彰，成为佳话。

在导演艺术方面，维拉尔持有与阿尔托相近的观点，同样将戏剧艺术看作是一门“总体艺术”，认为在创作过程中，导演具有至关紧要的作用。维拉尔1946年就公开宣称，30年以来“真正的戏剧创造者是导演”。耐人寻味的是，维拉尔很少把自己称作为导演，取而代之为“舞台监督”。他甚至提出要“摧毁导演(艺术)，除掉导演”并以舞台监督代替导演。这又该如何理解呢?笔者认为，维拉尔要表达的真实意图并非要消灭导演及其艺术，而是要与当时那些商业剧院里所谓导演决裂，因为在那些江湖郎中那里根本没有导演艺术可言，舞台上充斥的是千篇一律的僵化形式。而维拉尔的观点是：“没有一门人类艺术亦即大众艺术为了生存不是被迫流浪的。一旦艺术固定下来便注定死亡。”[1]他将戏剧比作一种“奇遇”，喻为“唐璜之天地”，强调“它是一门变化的艺术。一门任性的艺术。一门冒险家的艺术。……一切都是非理性的，但却永远不能指望奇迹”。[2]正因为如此，他才要求包括导演和演员在内的艺术家们永不满足地去追求。由此看出，维拉尔之所以用“舞台监督”来取代“导演”一词，其用意在于强调“没有一成不变的舞台风格”。有此认识之后，就不难理解为何维拉尔的舞台始终以“空的空间”面貌出现了。

维拉尔导演风格主要体现在其独特的舞台空间形式上。从杜兰的“工间剧院”直到1947年，他所接触的基本

[1] 维拉尔：《戏剧与汤羹》，载西蒙：《让·维拉尔》，P.201

[2] 同上，P.200.

上都是简陋的小舞台，自然没有一丝一毫的“资产阶级气息”，既没有豪华的灯光布景，也没有奢侈的服装道具，更没有复杂的舞台装置，一切都为剧本服务，一切都以演员为中心。1947年以后，无论是在教皇宫还是在夏约宫，维拉尔仍然继承和发扬了这种“贫困的”大众戏剧精神。在教皇宫露天大庭院里，他搭建的只是一个又长又宽的大舞台，四周灰色石墙充当了惟一的布景，除了必不可少的道具之外，几乎是空空如也。有人认为这是由于缺乏经验和经费的缘故，但笔者认为更深层的原因应在于其美学上的选择，因为即使维拉尔进入夏约宫、经费有了一定保障之后，舞台依然保持空旷宽大而又简易的特点，一块简单的黑色幕布代替了布景，宽大的前台取代了脚灯。也正是这种返朴归真的舞台形式造就了维拉尔的戏剧美学风格。

维拉尔极大地继承了科波的“空荡高台”传统，追求的是简练纯朴的戏剧风格。他声明：“我从事戏剧是为了试图还其以冷峻、干练及由此产生的效果，而置现代技巧于不顾。”并认为“这不单是一种风格，这还是一种道德”。[1]在这种戏剧风格的演出中，演员处于中心地位。没有脚灯、没有布景、没有多余道具的宽大舞台为演员施展身手提供了广阔天地。维拉尔的原则不是别的，正是“将最大的表演空间留给演员”，“任何布景都不能封闭住演出空间，而是由演员以其节奏与激情来限制舞台、扩大舞台和缩小舞台”。[2]1951年，菲利浦主演高乃依名剧《熙德》中的罗德里克，肩披红色斗篷、腰系蓝色绶带、身穿黑底镶

[1] 参见苏雷：《戏剧五十年》，P.239

[2] 西蒙：《让·维拉尔》，P.18

金的铠装，在光秃的舞台上格外亮丽醒目，再加上其英俊的扮相、潇洒的动作，使得演出轰动一时，菲利浦从此名扬四海。然而，空旷的舞台除了使得演员能够大展拳脚之外，更能充分发挥观众的想像，让观众成为名副其实的创造参与者。最为著名的例子莫过于1947年在阿维尼翁上演的《理查二世》，空荡荡的舞台上演员仅凭借台词和表演来向观众暗示关押理查二世的邦弗雷特堡中的监狱，与莎翁在《亨利五世》一剧开幕时的所作所为如出一辙。所有这一切无疑都是古老的大众戏剧精神的光大。

值得指出的是，维拉尔的戏剧美学不仅浸透着古希腊、莎士比亚和古典主义等传统戏剧的精神，而且还深深地打上了当代烙印。换言之，他并非是个抱残守缺、食古不化者，而是像科波一样，努力通过光大古典戏剧的优秀传统来创建新时代戏剧。因此，维拉尔十分注意从现当代戏剧经验中吸取养料，最突出的表现便是对阿尔托的重视。早在1949年他就在《导演与戏剧》一文中表示赞同阿尔托“残酷戏剧”理论，反对拉辛那种以人物心理为主要对象、以言词为主要手段、以宣扬宿命论等为主要目的的旧戏剧，认为剧本的生命力不在于文本与语言，而在于舞台上活生生的演员表演，其手段应是丰富多彩的，包括音乐、舞蹈、哑剧等，必须重视动作甚于语言，而台词的音响又重于意义等。维拉尔和阿尔托一样，强调要恢复戏剧的“感觉性诗意”以区别于“言词性诗意”，强调要恢复戏剧的仪式性。这也正是维拉尔在实践中所努力追求的。尽管由于条件的限制以及时机尚未真正成熟，维拉尔并没有能够完全实现阿尔托的戏剧理想，但是终其一生所努力做的，始终与时代精神保持了一致。正因为如此，其成就至今仍为人

们所称颂。

诚然，在产生过无数巨人的法国戏剧舞台上，维拉尔算不上一位力挽狂澜的“革命家”，他所大力倡导的大众戏剧也只是前辈理想与精神的延续和光大。然而，维拉尔的巨大功绩却又是光彩照人的，是他使大众戏剧脱离了乌托邦状态，让优秀的人类戏剧文化走近了普通百姓；是他恢复了戏剧的大众精神，建立了崭新的“空荡高台”美学；是他重新确立了演员的中心地位和演出的仪式性特征。他不仅是一个理想主义者，更是一个脚踏实地的艺术实践者，因而取得了重大成就，无愧为当代法国剧坛上的一位伟大戏剧家。

第二节　普朗雄

一　外省戏剧的拓荒人

早在60年代末，普朗雄(Roger Planchon，1931—　)就被评论家视为“让·维拉尔之后最重要的法国戏剧家”。至80年代，他又被认为是“50年代以来在法国建立起来的新型‘社会历史戏剧’最有影响的代表。”道特说他完成了“大众戏剧”至“政治戏剧”的转变，米荣称他为“导演戏剧的代表”，总之，他在法国当代剧坛上地位之重要不言而喻。

普朗雄出生在南方一个世代务农的家庭，从小接受的

是耶稣会教育,但很早辍学。他自幼爱好文艺,尤其喜爱现代诗歌与电影。可他在观看了阿维尼翁戏剧节的演出之后,便触电般地为其魅力所倾倒,旋即前往一家私立戏校报名注册。1950年,他与若干同学组织了一个临时剧团,上演了一出根据几部现存剧本拼贴起来的戏《高帮鞋》,竟在里昂地区业余剧团比赛中得奖。两年之后,他们正式建立"喜剧剧团",把里昂市中心一个废弃地窖改建成一个近百座位的小剧场,开始了一场轰轰烈烈的戏剧冒险事业。这一看似寻常的举动却意义非凡:"喜剧剧团"乃是二战以来第一个由外省艺术家开创、固定于外省并常年从事创作和演出活动的剧团,它的出现在法国戏剧外省化运动中具有里程碑意义。

"喜剧剧团"1953年1月起对外演出。演员们白天打工糊口,晚上排练演出。虽属业余性质,但他们不仅像正规剧院那样正常演出,还积极参加地区各种活动,极大丰富了里昂人民的文化生活。更重要的是,剧团连轴转地推出一部部新作,改变了外省从来只有巴黎剧团的巡演而没有自己创作的传统。短短三年里,他们连续上演了二十多部剧作,其中既有经典名家鲜为人知的剧作,又有现代剧作家的试笔;风格多样,既有严肃冷峻的,更有滑稽轻松的。普朗雄还大胆对各种非戏剧类的文学作品进行改编,通过剪接拼贴等现代手法创作出许多时代感极强的剧作。他们的努力很快获得了社会承认,剧院上座率节节攀升,开始引起巴黎评论界尤其是《大众戏剧》杂志[1]理论家们的注意。须知在此之前,评论家的眼睛都只盯着巴黎,对外省从

[1] 50年代末由罗朗·巴特、贝尔纳·道特等人创办。

来不屑一顾，其转变足见普朗雄的锐意创新影响之大。

1957年6月，普朗雄首次率领剧团北上，在巴黎献演阿达莫夫剧作《帕奥罗·帕奥利》，引起首都一阵轰动。回到里昂之后，观众人数剧增，小小"地窖"已经难以满足剧团进一步发展的需要。恰在这时，郊区维勒班市立剧院落成，普朗雄不失时机地呈交了承租申请，获得了议员们一致通过。于是，"喜剧剧团"成为"城市剧院"的常设剧团，标志了普朗雄正式获得了官方承认，并为其今后在主流社会中的发展奠定了基础。针对左翼剧评家的批评，普朗雄坚持认为文化并非少数人的专利特权，而是全体公民的事情，社会有义务承担起文化责任。他写道："文化应该是所有人的财产，应该由那些今天被排除在外的人承担起来。为了所有的人，这是一种必须，一种真理。"[1]而被主流社会接纳可以更好地实现自己的目标，即"让不看戏的人爱看戏"。普朗雄不仅组织观众到剧场来，而且还要让观众自己来组织戏剧，培养"戏剧是人的一项重大需要"的意识，最终让"戏剧成为尽可能多的人的一种权利"。普朗雄的这种文化"公共财产"论与维拉尔的戏剧"公共事业"论无疑有异曲同工之妙。

入主城市剧院之后，普朗雄继续以崭新的目光解读古典剧本和选取当代剧作。由于他的解读在很大程度上与传统背道而驰，因而往往引起轩然大波，激起思想保守的观众尤其是头脑僵化的学者们群起攻击。1958年莫里哀的《乔治·唐丹》[2]与次年马里伏的《爱之二惊》上演时，对普朗雄的非难到了无以复加的地步。然而，他毫不

[1] 科普菲尔曼：《罗歇·普朗雄的戏剧》，法国UGC出版社，1977年版，P.394。
[2] 以下简称《唐丹》

退却，继续勇往直前。最终不仅赢得了观众的理解，而且获得了新一代批评家们的支持。1958—1961年，普朗雄先后五次率团北上巴黎，每每引起轰动，剧团名声响彻全国，荣誉接踵而至，1959年破天荒被晋升为国家资助的外省“常设剧团”。四年之后，又被文化部命名为“国立戏剧中心”，正式成为与巴黎平起平坐的一个戏剧重镇。普朗雄的声望如日中天，以致1968年法国剧坛因“五月风暴”和阿维尼翁戏剧节风波被搅成一团乱麻时，各路英豪竟不约而同地来到维勒班，聚集在其周围讨论时局商议未来。

1972年，继任维拉尔的TNP院长因无力再现当年辉煌而辞职，文化部自然而然地想到了普朗雄，然而身上流动着农人祖先血液的他却故土难离，主管部门不得不采取折衷办法，将TNP的名称从夏约宫剧院剥离出来标贴在维勒班剧院。从此，“维勒班TNP剧院”便肩负起为当地观众服务和“面向全国的创作使命”。为了不负众望，普朗雄先后于1972年和1986年请来导演新秀谢罗和拉沃当共同担纲，大大增强了剧院实力，一跃成为全国最有影响的创作中心。进入70年代之后，普朗雄的创作个性标记越来越强烈，尤其强调演出的视觉效果，成为所谓“图像戏剧”的一大代表。与此同时，他对影视的兴趣日益浓厚，经常离开舞台投入银幕荧屏的怀抱，因而80年代以来，几乎不再有力作问世。尽管如此，普朗雄至今依然雄风犹存地活跃在法国戏剧舞台上，而整个法国戏剧早已打上他的印记。

二 "舞台写作论"

普朗雄的最大功绩在于，作为法国最早一位自觉接受布莱希特叙事剧理论并成功地将之应用于实践的导演，他从根本上改变了法国当代戏剧的面貌。然而，他最早接触的却是阿尔托思想，曾经熟读《戏剧及其重影》。他写道："当时我完全被阿尔托所占据，以为通过他可以读懂世界。"[1]因此，布莱希特旋风尚未刮起之前，普朗雄的导演实践更多显露出残酷戏剧的影响，譬如《高帮鞋》便是他将库特林、拉比舍等人的作品大胆地通过剪接拼贴手法组合而成，无疑体现了阿尔托对待剧本的固有观念。只不过，当时他并没有像美国的一些阿氏信徒那样一味追求表面的"残酷"。相反，为了使得戏剧成为"所有人的财产"，他在导演创作中努力揭示作品隐含的历史与现实的内涵，使之更容易为观众所接受。而这恰恰与布莱希特的"辩证戏剧"不谋而合。因此，当柏林剧团南下巴黎掀起一股叙事剧浪潮后，普朗雄很快成为一个弄潮儿。

柏林剧团首次访法为1954年，献演剧目为《大胆妈妈》。事有凑巧，普朗雄恰好在维勒班导演《四川好人》，因而无法前往观摩，他为此惋惜不已，谁知次年布莱希特亲自率团二下巴黎，普朗雄不失时机地赶去，看完演出之后又毛遂自荐地登门拜访。手持自导的《四》剧照，普朗雄竟与布氏长谈达五个小时之久。这次谈话对他产生了强烈的震撼，他表示："从这次晤谈以及柏林剧团的演出观摩中，

[1] 约马隆主编：《法国戏剧》，P.983。

我牢固地树立了这么一条信念，即真理就在于此，必须毫不迟疑地大胆抄袭……"[1]于是，一场由他发动的"布氏大地震"在法兰西大地上爆发了。对普朗雄而言，它既是从原先多少具有阿氏风格的"大众戏剧"转向更具布氏叙事剧特点的"政治戏剧"之开始，也是其独特的导演风格成熟之起点。

不过，普朗雄从来没有满足于对布莱希特进行"抄袭"，他更善于在汲取其精华的基础上大胆创新，而这种创新精神的最重要体现无疑集中在"舞台写作论"上。何谓"舞台写作"？他在1960年写道："布莱希特这位戏剧理论家的教训便是如此向世人宣告：一场演出既是剧本的写作又是舞台的写作；而这种舞台写作（他是第一位这样表述的，我认为这一点很重要）的重要性是与剧本写作同等的，且最终说来它是舞台上的一种动作，对某种颜色、布景、服装的选择要承担起全面责任来。舞台写作得负起所有的责任，正如写作（我指的是小说或剧本的写作）本身一样。"[2]笔者认为，理解"舞台写作论"不仅对把握普朗雄戏剧、而且对了解50年代后期以来法国戏剧的转向都至关重要。它表明，在叙事剧的影响下，当代导演观念发生了翻天覆地的变化。长期左右法国剧坛的观点为导演必须尊重原作、不折不扣地体现剧作家的思想。普朗雄在结识布莱希特之前虽然勇于对剧本"动手术"，但并不都是毫无顾忌、理直气壮的。他在导演过程中常会犹豫，产生诸如"是否使剧本超负荷了？或者最终是否削弱了剧本"的担心，惟恐自己在处理剧本时过于突出个人主观倾

[1] 约马隆主编：《法国戏剧》，P.984。

[2] 同上

向。而一旦接触到布氏理论之后，普朗雄便甩掉了所有包袱，开始以批判的目光来对待剧本，大刀阔斧地进行舞台处理，并勇敢地“负担起舞台写作的全部责任”来，其导演作品也因此有了质的飞跃，影响迅速遍及整个法国剧坛。

如果说1956年起普朗雄个人风格开始形成而以1958年的《唐丹》[1]和1959年的《爱之二惊》为这种风格成熟标志的话，那么他于1962年和1973年两次执导的《伪君子》则是其“舞台写作”的范例。道特甚至认为，《伪》剧演出中的导演文本几乎盖过了莫里哀文本。1962年，普朗雄十分注重以具体的细节来勾勒历史框架，舞台上高级镶嵌地板油光可鉴，四周墙上画着大量赤身裸体的宗教题材绘画，既喻示奥尔恭的暴发富有又暗示出当时的奢靡风气以及宗教与肉欲相结合的时代特点。而70年代重新执导时，他更强调以新的历史观与戏剧观解释剧本。大幕打开，观众看到的是正在修缮的奥尔恭府邸，舞台上堆满了各种装修材料，一派工地景象。包装还未完全卸下的“太阳王”路易十四坐骑雕像已经推上，即将取代已经从墙上取下的基督受难像。原剧内容就此被普朗雄悄然改写，路易十三时代变成了新旧两个时代的交替时期。在整个演出过程中，各式各样的人物来回不断地在舞台上穿梭，或是搬桌挪椅，或是吃喝谈笑，或是穿衣换装，无不忙忙碌碌。熟悉原作的人都知道，这样的同时性场景在莫里哀剧本里哪里去找?！由于普朗雄过于强调舞台设计与表演上的细节，道特认为其导演风格已经从五六十年代的“批判戏剧”过渡到“描写

[1] 此剧后又曾多次重导，最后一次为1987年，之后又被搬上了银幕。

戏剧",并开始朝着"图像戏剧"方向发展[1]。不过,最令人瞠目结舌的恐怕还是普朗雄竟以弗洛伊德的精神分析法来解释奥尔恭与达尔丢夫的关系。除了户外或正式场合之外,他让包括达尔丢夫在内的所有人物都身穿睡衣之类的生活便装,以示伪君子与主人一家之间的不同寻常的关系,而奥尔恭与其单独在一起时更是显得亲密无间,言语举止无不透露出同性恋倾向!谁都知道,普朗雄的这种新解与原作精神可谓风马牛不相及。倘若莫里哀回转人世,肯定不敢相信这台戏乃是源于自己的原作!

尽管普朗雄被认为是法国最为出色的"布式"导演,但或许出于尊重或许出于顾忌,他极少导演布莱希特本人的剧本,仅有《四川好人》、《第三帝国的大恐惧与灾难》和《第二次世界大战中的帅克》三出。耐人寻味的是,最后这出戏的演出竟然引起那些以正统布莱希特派自居的评论家们的非议,认为歪曲了原著精神。普朗雄被迫在《大众戏剧》杂志上发表《正统观点》一文自辩。他写道:"即使从对同一部剧本的相同理解出发,也会出现互不相同的舞台概念,其中一部分可能会显得优于另一部分。因此,一部戏演出中的任何诗意创造都可以引发对剧本的一种崭新认识,而在最初却可能是毫无想法的,每一次新的导演,即使以最严谨的态度去做,也不一定会有所结果,而这就是必须承担的风险。"[2]我们从这段话中不难发现真正的"布莱希特精神"。其实,无论是执导布氏剧作,还是执导其他经典剧

[1] 70年代法国剧坛上的一种新潮流,将各种流派甚至包括视听、拼贴等手段集于一体,十分强调舞台的视觉效果,力求舞台场景与动作优美如画,忽视传统的情节、对话等文学要素。

[2] 科普菲尔曼:《罗歇·普朗雄的戏剧》,P.174。

作，普朗雄都是依照这种精神放心大胆地进行"舞台写作"，每一次都力图扫除堆积在剧本之上已几百年的尘埃以及带有时代局限的陈腐见解，赋予其现代意蕴和崭新的舞台形式，从而使之获得新生。有人指出，在普朗雄的作品中，导演不是为了注解剧本，而是为了批判、揭示其中的矛盾；不是为了追求幻觉的再现，而是为了充当观众与导演之间的媒介，让观众通过演出来对剧本、对人物、对现实作出自己的评价。总之，在布莱希特精神影响下，普朗雄 50 年代以后的导演作品已经充分体现出其社会现实主义的叙事剧特性。

由于强调"舞台写作"，普朗雄执导的古典剧本演出几乎每一次都引起一片抗议，成为众矢之的。搬演外国经典作家时如此，搬演法国古典剧作时更是如此。然而，由于普朗雄那种罕见的导演气魄和才气，这些演出都无可否认地具有高度的戏剧张力与视觉美感，因而受到了广大观众的热烈欢迎和普遍好评。西蒙认为"许多布莱希特信徒自称使法国戏剧赋有了政治意义，但惟有普朗雄一人做到了没有煽动与蛊惑。"[1]道特肯定他在"使大众戏剧与先锋戏剧和解"方面所作的努力，并认为"整个法国戏剧都打着他的印记"。

三 "文本写作"

普朗雄在取得了骄人的成就之后，还是感到难以满足，认为光是"舞台写作"并不能完全实现自己的戏剧理

[1] 西蒙：《法国当代戏剧辞典》。

想。于是，他开始寻找新的突破口："文本写作"。他在1964年回顾道："……我是从先锋戏剧起步的。在我开始之际，有人说：'自然，依靠阿达莫夫和尤奈斯库的剧本，要想与众不同还是容易！'于是我重读了经典作品；我以自己的方式，也就是那个时期的方式导演了马里伏、莎士比亚、莫里哀的作品。后来我渐渐感到在导演方面难以施展，意识到自己在重复着、唠叨着布莱希特的课程。于是我写作了《农具库》。这部作品不管价值如何，它使我能够发现其它东西……"[1]从1961年起，普朗雄导演之余开始写戏并亲自将这些作品搬上舞台，成为一位名副其实的集编演导于一身的完全戏剧家。

直至80年代，普朗雄总共写了十多部剧本，绝大多数都被搬上了舞台，但正式发表的仅有四部。与其"舞台写作"一样，普氏剧本写作也极具独特的个人风格。由于同时受到阿尔托和布莱希特两位大师的影响，这些剧本在某种程度上可以说综合了两种不同倾向的戏剧思想，同时又对两者都保持了清醒的批判立场。他力图在文本写作阶段就做到以小见大，即把个人生活与社会历史相结合，让观众透过人物来把握社会的发展。他往往从与自身经历相关的社会现实中汲取题材，剧本创作充满了浓郁的外省农村生活气息，同时又紧紧与整个法国社会的发展扣在一起。在结构上，这些剧本往往都呈"开放式"，十来个场景相互独立，时间与地点分散重叠，情节亦不连贯完整。不求表现人物性格与心理，而求表现社会的、意识的冲突对人物的影响，且动作远比语言重要。有限的语言十分自然与直接，

[1] 1965年2月21日法国《世界报》

"舞台指示"并不太多,内容却十分紧凑。总之,普朗雄的剧本完全与传统背道而驰,具有鲜明的现代特征。

《农具库》是普朗雄的处女作,也是其"农民系列"四部曲的第一部。作者根据家族历史及亲身经历,通过主人公肖松等人物的个人遭遇来表现法国社会的变迁。剧情发生在1954年5月5日至7日三天,但实际的时间跨度为一战之后至1954年的奠边府战役。剧本并没有正面表现二战和印度支那战争,而是以山村农民生活为主要内容,间接地表现这两次战争所产生的影响。故事框架为一桩命案的调查,在老农肖松死于非命、其子加伯利耶又跳河自尽之后,警察为了弄清事件真相,将其住在城里的孙子保尔传唤到乡村,对之进行了四次调查。全剧共有九个场景加两个过场,表现调查与作证两个方面的内容,并由保尔充当叙述人。每个场景视角不同,重点不一;场景变化当众进行,衔接明快。全剧的真正主角为肖松老人,着重表现其因浓重的农民意识难以适应社会的变化,继而与下一代人发生冲突。老人早年为了继承土地不惜将患病的兄弟送进疯人院,后又因不愿看到传统生活方式被现代工业破坏而放火烧厂,出狱后仍然冥顽不化;然而,大儿子再也不愿意像他那样一辈子守望农田,毅然去了里昂,小儿子加伯利耶虽然留在老人身边,却是个游手好闲之辈,整日泡酒馆玩女人,甚至不顾家人死活将钱财全部卷走,最后在印支前线受伤后回到家乡,仍然旧习难改。加伯利耶在外扬言要离开家乡,却遭到其他青年一顿嘲笑,认为他最终会屈从于老父亲。母亲死后不久,新的悲剧就发生了……但究竟谁是凶手,剧本没有说明,也不重要,普朗雄意在揭示悲剧背后的历史意义。

随着时间的推移，普朗雄在创作中越来越注意将两种不同的戏剧观与方法综合起来。如果说农民系列剧体现了他对叙事剧理论批判性运用的话，那么1968年以后创作的另一类剧作则糅合进了残酷戏剧思想。他于1968年底创作的《对彼耶尔·高乃依的〈熙德〉这部法国最杰出的悲剧的非难与分割，然后是对剧作家施以一场“残酷”的死刑及无偿分发文化罐头》无疑是最有代表性的一部，既体现了残酷戏剧的精神，又以批判的眼光对其时各种阿尔托式演出的讽刺，集中体现了两位阿氏戏剧的精神。

这部名称怪诞的剧本的创作起因直接与“五月风暴”相关，为普朗雄与剧组集体创作的产物。全剧共分两大部分，以中心人物法富勒与两个女人的故事作串联，时间为五月风暴期间，地点为外省某家剧院。除了高乃依本人及《熙德》原作中的主要人物之外，还有戏班班主彼耶尔，法富勒及其两个女人、布道勒及旅馆专业学生等二十余人。三声木击之后，高乃依、伯爵、唐狄格等上场开演《熙德》，法富勒却在一旁昏昏欲睡。不久，布道勒率学生前来练表演和修改诗句。于是台上出现了同时场景：一方是时睡时醒的法富勒与人打闹，另一方是高乃依对演员们大加赞扬，第三方则是布道勒在一旁为学生分析剧本，还让他们参加表演。伯爵激动之下一命呜呼之后，其他演员立即告辞。法富勒趁势将观众厅的灯点亮，并就剧本内容向观众提问。至此，人们已经发现，普朗雄实际上是想通过当众揭示这出戏的剧本及演出的整个创作过程，来讨论“五月风暴”之后何为戏剧这一十分现实而又严峻的问题，提出自己的见解并引发观众的思考。为了获得最大效果，他才选取了这出法国著名的悲剧作为引

子并大加“解构”。

之后，普朗雄对高乃依的“阉割”更甚：穿着动画片服装的比普一伙一上场就对剧中人物大开杀戒，因为她厌恶英雄，吓得班主昏倒过去。于是，法富勒施展魔术，舞台上竟然出现了半裸的施曼娜。原剧中两个家族和解之后，法富勒的女人又是做菜又是在小乐队的伴奏下与众人一起演出“轻歌剧”；考古学家也从天而降欲对地下室进行“考古”。但这一切依然是为了讨论古典戏剧与当代现实的问题，且以镜子映照方式来激发观众。于是，舞台上班主走后，众人又开始思考何为戏剧的问题。女人认为什么都可以成为戏剧，且戏剧可以为所欲为。果然，施曼娜怀孕并产下双胞胎，班主为之再次晕倒……法富勒等人继续讨论戏剧与古巴革命等问题，小侯爵大段大段地背诵着马克思、托洛斯基、布哈林等人的语录……大学生走上台来将五月运动的墙头标语写在地上，演员们返回舞台，但却不是为了继续排练，表示外面正在流血，又怎么能袖手旁观。第一部分便是在这一片喧闹声中结束，但普朗雄的“政治戏剧”意图已经明白无误地传达给了观众。

第二部分与现实结合更加紧密，接受了“洗脑子”手术的布道勒开始投身革命，只见他挥动着“毛泽东思想”红宝书宣布高乃依等封建社会的卫道士已经过时，并认为观众都是属于资产阶级，呼唤着工人观众的出现。班主则对这些行为表示抗议，并针锋相对地率领演员们把高乃依推上台来，然而他却无法在底座上站稳。他们又推出一个便桶，大家围着又跳又唱，讴歌“粪便戏剧”。紧接着，以布道勒、比普为首的一伙造反分子便对剧作家进行残酷迫害直至断气，然后再将尸体扔进垃圾箱。掘墓人将其

他剧作家如阿达莫夫、尤奈斯库、贝克特、日奈、格洛托夫斯基、布鲁克，甚至普朗雄本人也一一埋入坟墓。布道勒又以共产主义的名义点燃了一只大木箱，提议要做爱不要打仗。众人穿上印第安人服装围着火载歌载舞地举行一场嬉皮士仪式。法富勒再一次施法，代表美国文化的“人猿泰山”[1]从天而降并运用兰波的诗歌、维瓦尔第的音乐制造各种文化罐头。在法富勒的呼唤下，神圣的三位一体出来了，爱因斯坦出来了，弗洛伊德出来了，甚至马克思也出来了……法富勒的神奇戏法一个接着一个，但对此剧的四种意义只回答了三种，而将第四种留给了众人……普朗雄对如何处理古典戏剧、当代戏剧的样式、戏剧在现代社会中的作用与地位等所作的思考与探索得到淋漓尽致的展现。

此剧不仅标志了普朗雄戏剧创作上的一种转折，而且提出了戏剧在现代社会里的地位与作用以及如何对待剧本等一系列相关问题。然而，和法富勒一样，普朗雄也没有作出明确回答。其中对传统的诘问、对现实的思考既是普朗雄本人、也是所有新一代法国戏剧家们对戏剧的崭新认识的一种体现。经过“五月风暴”洗礼之后，他们再也不能和从前那样将戏剧看作只是一门艺术了，但究竟如何认识戏剧的本质与目的以及如何实现新的目标，似乎谁都感到困惑。从普朗雄此后戏剧创作来看，这始终是个悬而未决的难题。至于创作手法，此戏在很多方面都预示了今后走向：如对现存的剧本进行剪接拼贴、现实与梦幻相结合、以

[1] 由美国作家埃德加·巴勒斯(1875—1950)于上世纪初创造的著名形象，在欧美风靡一时，为家喻户晓的传奇形象。

具体生活细节来反映社会历史，以及高度注重舞台的画面效果等。这些特点在其70年代的《A.A.阿达莫夫的戏剧》、80年代的《尤奈斯库》等剧作中均得到了体现。

第7章

“荒诞”的革命

法国戏剧创作在二战结束之后的最初几年基本上都是因袭传统。正如道特所指出的那样，“只不过是在延续着30年代的剧作法，同时加入了某种时代的话题”[1]。先前讨论的萨特和加缪、甚至包括阿努依在内都是极好的例证。他们的剧作主题不乏时代特征，形式上却因循守旧，荒诞的主题与严谨的结构形成巨大反差，用“旧瓶装新酒”来形容这些创作可谓恰如其分。精致的旧瓶固然有其利用的价值，新酒却难以散发出独特悠远的香醇，有时甚至伴有一股陈腐气息。进入50年代之后，这些抱残守缺的剧作很快就被时代淘汰。

50年代的法兰西实实在在地经历了一场翻天覆地的戏剧革命。这场革命从内容到形式彻底打破了统治欧洲几百年的传统模式，使得法国当代戏剧呈现出前所未有的多姿多彩。那些观念全新、却既无组织又无纲领的剧作家们从一开始就是一盘散沙，孰料竟在60年代被英国评论家

[1]．道特：《怀旧与憧憬之间》，P.25。

艾斯林乱点鸳鸯谱地撮合到了一起，从而与"荒诞派"这一名称结下了难解之缘。事实上，当事人不仅没有一个心甘情愿地站在这面大纛之下，而且相互之间还存在着难以弥合的分歧，有些人甚至水火难容。即使就同一位剧作家而言，其前后期在创作观念与风格上的反差也极大。因此，"荒诞"一词远不能概括这一戏剧运动的复杂性与丰富性。有鉴于此，我们才和许多法国戏剧史家一样，更愿意以"新戏剧"这一更为宽泛、贴切的名词来指称。正是阿达莫夫、贝克特、尤奈斯库和日奈等这些民族根源不同、文化背景不一、思想观念迥异的剧作家们50年代发动这场激烈而又深刻的革命，"新戏剧"运动才终以摧枯拉朽之势将传统戏剧形式几欲毁灭殆尽，从而在戏剧史上确立了自身的地位。

"三驾马车"中，阿达莫夫最早踏上法兰西土地，但在这个"自由与民主"的故乡他并没有真正感受到幸福与快乐，相反饱尝了辛酸与痛苦。于是，文学写作便成为他不可或缺的一种宣泄方式。与超现实主义运动的交往、尤其是与阿尔托的友谊使其创作从一开始便与传统戏剧格格不入。阿达莫夫早期强调的是将"包括隐含动机在内的一切"都以具体的物质手段展现在观众面前，力图创建一种"物质的、肉体的、对应的戏剧"。然而，他很快就在布莱希特的影响下否定了"第一戏剧"，努力在"第二戏剧"中将"可治之症"与"不治之症"即社会历史事件与个人经历结合在一起，从而与"荒诞派戏剧"分道扬镳。虽然他的这种努力并没有如愿以偿地得到主流社会的承认，但是他对丰富"新戏剧"却是作出了不可磨灭的贡献，同时也表明将"荒诞派"标签贴在他身上这一做法本身又是多么地荒诞。

新戏剧中最有影响的当推贝克特，这倒不单因为他是一位诺贝尔文学奖得主，而是因为他在几十年的创作生涯中始终不渝地对戏剧形式进行探索与革新，以表达他对人类未来越来越阴暗的看法。这位写小说出身的剧作家初登剧坛便出手不凡，其创作带给传统戏剧的乃是全方位的致命打击，一切都被他无情地砸得粉碎。贝克特一炮打响之后并没有自满停顿，而是坚持不懈地创新，几乎没有一部新作不是标新立异、诡谲新奇，且呈现出与其小说中相同的特点，即人物的生存处境越来越恶劣，空间越来越狭窄，形象越来越丑陋，气氛越来越令人窒息……甚至连表现的手段都被减少到不能少的程度。毫无疑问，贝克特对"新戏剧"立下的功劳无人可以望其项背。

尤奈斯库也同样经历了两个创作时期。他以恢复30年代中断了的超现实主义创作方法为己任，努力延续与光大19世纪末、20世纪初以雅里等人为代表的叛逆和创新精神。其第一时期的剧作充满令人匪夷所思的场景、近似木偶的人物、滑稽可笑的语言或堆积如山的物体，尤氏以过度夸张的手段来强调人生的无聊与空虚，目的是"创作一种激烈的戏剧：激烈地滑稽，强烈地悲惨。"[1]但随着贝朗吉这一人物的出现，尤奈斯库告别了这种"将一切都导向极点"的手法进入了一个新的创作时期，剧作更多地从现实中受到启发，不仅风格变得比较明朗，而且主题也变得相对明确。只不过这么一来，尤奈斯库对"新戏剧"难有新的贡献，在其功成名就之后，越发显得裹足不前了。

日奈是四大家中惟一地道的法国人，然而又是一位不

[1] 转引自贝尔沙尼等:《法国现代文学史》,P.259。

为正统社会所容的"边缘人",同时也是"荒诞派"标签最不合适的一位剧作家。反抗社会、反对现存的一切、扬恶抑善乃是日奈一切文学创作的目的，尤以戏剧作品为最。舞台上,小偷、淫媒、嫖客、侍女、黑人等"社会渣滓"堂而皇之地大唱主角，各类为"正常人"所不齿的大小罪恶成为剧作家大肆讴歌的对象。这样一种"大逆不道"的戏剧一方面招致反对,另方面却又因其形式的别具一格受到喝彩。日奈一手高擎着黑色的"恶"字大旗，一手导演着庄严隆重的弥撒仪式，从而使其戏剧笼罩在幻觉与神圣之中,在西方剧坛上别树一帜。可想而知,日奈的这种具有强烈象征意味的仪式戏剧不仅与传统戏剧风马牛不相及,就是与上述三位也相距甚远，然而它却是"新戏剧"的一个重要组成部分。

第一节　阿达莫夫

一　"不治"与"可治"

阿达莫夫(Arthur Adamov,1908—1970)原籍亚美尼亚。父亲曾是富甲一方的油田主，然而，社会的动荡和嗜赌的恶习使其家境很快衰败。一战爆发前夕,举家迁往西欧,一路辗转至瑞士定居。阿达莫夫在日内瓦度过少年时代，结识了来自故乡的庇托耶夫夫妇，开始接触戏剧艺术。1924年,他随家人搬至法国,一劳永逸地定居于巴黎。从此,阿达莫夫痛苦的戏剧家生涯便与这座国际花都牢牢地结合在一起。

20年代的巴黎，各种先锋派文艺思潮风起云涌。天性好奇的阿达莫夫对按部就班的学校教育颇不适应，却对人文气息浓郁的蒙巴拿斯街区咖啡馆情有独钟。在那里，他结识了许多得风气之先的人士，如布兰、阿尔托等人，还加入了超现实主义运动。由于他公然表达对达达主义领袖查拉[1]的仰慕，因而被与之势不两立的布勒东赶出门外。他却自此萌生了戏剧创作的愿望，租借了一个小型场地，在朋友圈内演出了仅有五分钟的《白净之手》。在自由思潮的影响下，阿达莫夫对家庭、对社会的反叛心理越来越强，不仅拒绝了父亲要其就读工程学院的安排，还经常参加各种反政府示威活动。他在无政府主义者报刊上发表言词激烈的文章，在自己主持的杂志上刊登奈威[2]、普雷韦尔[3]等激进文人的作品，还积极为阿尔托及其剧团摇旗呐喊。二战爆发后，阿达莫夫先是在南方过着流浪生活，因发表不满维希政权的言论而被关进阿吉莱斯集中营达半年之久。回到巴黎之后，他在艰难的条件下恢复文学创作，于1946年发表了《自白》。此外，他大量观看戏剧演出并与戏剧家们密切往来，1947年正式推出了处女剧作《滑稽模仿》。进入50年代后他更是勤奋笔耕，先后创作了《侵犯》、《大小操练》等剧，充分展示了其锐意革新的勇气与才华。维拉尔甚至公开表示，如果要他在克洛代尔和阿达莫夫之间选择的话，那将肯定是阿达莫夫。

[1] Tristan Tzara（1896—1963），原籍罗马尼亚的法国文学家，达达主义运动的创始人。

[2] Georges Neveux（1900—1982），法国剧作家和诗人，曾经担任过著名导演茹威的秘书。

[3] Jacques Prévert（1900—1977），法国诗人，一度加入超现实主义运动，后致力于电影、歌谣和诗歌创作。

1950年对阿达莫夫来说意义非同寻常，除了处女剧作出版问世外，更有两部剧作被搬上巴黎舞台。它们虽然没有引起批评界与观众的重视，却标志了戏剧家阿达莫夫正式为社会承认。阿达莫夫从此义无反顾地在戏剧道路上前行，仅在1953年就在舞台推出了《达兰纳教授》等三部剧。由于这些剧作在主题思想与创作手法等方面都有着相同特征，即以反传统手法表达人生的不幸与痛苦，因而被评论家们称为“第一戏剧”；又因为它们与贝克特、尤奈斯库的部分剧作有着相近之处，所以又身不由己地被艾斯林纳入了荒诞派戏剧范畴。

1954年，布莱希特旋风刮起，阿达莫夫受到强烈震撼之余开始深刻反省，创作上发生了重大转折。在布氏理论影响下，他公开否定了自己的前期创作，表示不再将戏剧视为宣泄个人痛苦的手段，而要努力使之成为拯治社会的工具。因此，从《帕奥洛·帕奥利》开始，他便以社会现实为主要题材，将“不治之症与可治之症”融合在一起。更有甚者，他还花费了两年多时间潜心研究巴黎公社历史资料，创作了《71年春天》。此后，他又运用马克思主义观点与弗洛伊德理论分析资本主义社会弊病，创作了揭露种族隔离政策的《剩余政策》。

然而，进入“第二戏剧”时期的阿达莫夫并没成为一名不折不扣的布莱希特信徒，生活的艰难、身心的创痛尤其是事业的不顺使得他难以摆脱萦绕心际的梦魇和抗拒“不治之证”的诱惑，只不过经过布氏理论洗礼的他又不可能完全倒退到“第一戏剧”。因此，整个60年代他都不停地探寻另一条道路，致力于将两种病症、两种风格糅合起来，先后创作了《禁区》、《假若夏天重临》等剧本。因此，

我们在研究阿达莫夫戏剧的时候千万不能非此即彼地过于主观妄断。正如科尔万指出的那样，“要将先锋派的阿达莫夫与只关注政治介入的阿达莫夫区分开来是简单化的……”[1]

阿达莫夫是“荒诞派三驾马车”中思想变化最大、创作最接近于现实、对社会批评最激烈的一位。正因为如此，他才难为主流批评家宽容与承认，因而既没有像尤奈斯库那样成为法兰西学院院士，更没有像贝克特那样荣获诺贝尔奖金。而备受精神与肉体痛苦的阿达莫夫自60年代初起企图在酒精中寻求安慰，未料反而加剧了痛苦。1970年初春，心力交瘁的他终于难以支撑而自弃人世，但他对戏剧艺术的那种不懈的探索精神则通过其剧作常留世人心中。

二 “第一戏剧”

《自白》为一部自传性作品，既是我们理解阿达莫夫的一把钥匙，也是把握其“第一戏剧”的重要途径。诚如艾斯林所言，它不仅是作者个人形而上痛苦之宣泄，而且是荒诞派整个哲学之简述。阿达莫夫很早就对人生持有一种悲观认识，认为“这个时代的标志为死亡”[2]，甚至连上帝都不复存在：“上帝的名字不应再从人的嘴里吐出来。因为这个早已被用滥的词已经不再表示什么，它已经失去了一切意义，一切血肉。”[3]与此相应，信仰、仪式、神话等都已消

[1] 科尔万：《法国新戏剧》，P.83。

[2] 阿达莫夫：《我……他们》，法国伽利玛出版社，1969年版，P.37。

[3] 同上，P.49

失，语言也已蜕变，一切都变得不可理解，因而他称现代社会为“无名时代”。就阿达莫夫本人而言，他在忍受着巨大的肉体不幸的同时，还遭受着强烈的精神痛苦的煎熬。他披露，自懂事以来他就对一切怀有恐惧心理，害怕黑暗，害怕噩梦，害怕幻影，害怕迫害，害怕性，甚至害怕长大。他绝望地写道：“有什么呢？我首先知道的是自我的存在。可我是谁？我又是什么？我所知道的一切便是，我遭受着痛苦。而我之所以痛苦是因为在我的最初就存在着残害与分离。”[1]结论则不容置疑：“我被分离了。”而分离所造成的痛苦是巨大的，惟有写作才能稍稍减轻：“写，我必须写，不顾任何人不顾一切地写。因为要是我停止写的话一切都会崩溃。”[2]对他来说，除了在梦幻与祈祷中躲避生活之外，写作乃是驱除恐惧与焦虑的惟一手段。于是，“分离”顺理成章地成为其“第一戏剧”的重要主题。

作为新戏剧的主要代表，阿达莫夫很早就形成了自己的观点与风格。他声称自己是在饱读《戏剧及其重影》、浸透了“残酷戏剧”精神之后开始从事创作的。因此，他对传统戏剧尤其是心理戏剧极为反感，认为戏剧绝不应是消遣工具，而是揭露与控诉社会迫害势力的武器，它不应满足于叙述故事、塑造人物、描写性格和展示心理，其表达手段更不能局限于文学语言。阿达莫夫追求的是一种“对应”戏剧，其中物体、动作、图像等具有与语言同等重要的地位，人物更多的是作者梦境中的傀儡，直接体现主题思想的工具，而“舞台为可见世界与不可见世界的结合点”。他阐述道：“我所设想的戏剧完全、绝对地与演出结合在一起。我

[1] 阿达莫夫：《我……他们》，法国伽利玛出版社，1969年版，P.25。
[2] 同上，P.33

认为演出不是别的,就是状态与图像的敏感之外射,它们构成其隐藏的机制。一部剧本应该是可见世界与不可见世界相互触及相互碰撞的地方,也就是说将隐蔽的、潜在的、包含着戏剧萌芽的内容暴露出来。我所希望的……便是内容的表现与内容本身对应地、具体地、肉体地结合在一起……这是一种方法,它运用最简单的语言、被用得最干净的语言,表面上最精确的语言,以恢复它们内在的模糊部分。"[1]应该说阿达莫夫基本上实现了这一"对应戏剧"的理想。正如科尔万所说:"在阿达莫夫戏剧里,一切都在舞台上发生,一切都是可见的、具体的。"[2]甚至其早年试作《白净之手》已经将"可见世界与不可见世界"结合在一起:"一位少女,登上一张凳子,握住站在另一张凳子上的小男孩的手,把手放掉、再握住。这已经是分离戏剧。"[3]

《滑稽模仿》堪称"第一戏剧"的代表作。其创作动机源自地铁里的一次亲历见闻:"有一盲人在莫贝尔-缪杜亚利特地铁出口站乞讨。两个少女从旁走过,嘴上哼着家喻户晓的歌词:'闭上眼睛真奇妙'。她们没有看见那个盲人,把他撞得踉踉跄跄。于是我有了想要写的剧本《滑稽模仿》的主题:我们是在沙漠之中,谁也听不见谁的。"[4]天性敏感的剧作家将这一偶然事件推及一般生活:"人们相会却不相视,相近却不相抚,相抚却不相知。正是这些使我有了生动的舞台形象。"[5]但他没有以语言为主要表达手段,而

[1] 转引自阿斯兰:《罗歇·布兰》,法国制造出版社,1990年版,P.47。
[2] 科尔万:《法国新戏剧》,P.84。
[3] 阿达莫夫:《成人与儿童》,法国伽利玛出版社,1968年版,P.29。
[4] 同上,P.84。
[5] 转引自阿斯兰:《罗歇·布兰》,P.48。

是以"最粗线条、最能明白的形式在舞台上表现出人的孤独，沟通不复存在"以及"一切都导向失败、世界只是一场滑稽模仿"这一相当悲观的主题。[1]于是，"分离"成为响彻始终的主导旋律，回荡在剧本的每一页、演出的每一刻。剧情开始时，一职员来到某城度假，心中充满快乐和憧憬，尤其是对一位名叫丽丽的姑娘一见钟情，邂逅之后便认定两人乃是天造地设的一对。丽丽对其一厢情愿不仅不以为然，反而冷嘲热讽。原来与她约会的男人何其之多！街心花园另一角，N正垂头丧气地倚在一棵树上等待着她来发布死亡命令；舞厅里，记者为能与之共舞而欣喜；报社里，《未来报》总编辑哀求她"想着我"；更有那无数的乔治、安托万在四面八方呼喊着她的名字……似乎整个世界都为她倾倒、迷醉，正如记者所言："丽丽就是时髦"。只不过这是一种可望不可即的时髦，因为丽丽永远来无影去无踪。而茫茫人海之中，丽丽似乎无处不受欢迎，事实上她更像一叶漂泊不已的小舟，根本无岸可靠。与此同时，职员的任何努力都无济于事。只见他四处奔波，从报社到舞厅，从公园到旅馆，从咖啡馆到街头，可他永远都失之交臂：丽丽不是刚刚离开，就是匆匆告辞。更为可悲的是，职员日夜努力的结果却是被警察投入监牢！N则最终双手平直伸出、犹如十字架上的耶稣般倒毙在马路中央，最后被清洁工当作垃圾扔掉！舞台上只剩下丽丽依然为四面八方的不断呼叫而不知所措地东奔西走……

人们不难发现，阿达莫夫在剧中充分实践着自己的"对应"理论。与传统要求相比，《滑稽模仿》情节简单重复，

[1] 《阿达莫夫戏剧集序言》(二)，法国伽利玛出版社，1955年版，P.7。

结构松散，12个场景之间并不存在逻辑联系，变化十分迅捷，犹如电影中的蒙太奇手法一般。全剧时空模糊，充满梦幻色彩。如11景中的舞厅与3景相同，但却被缩小了，只占据舞台中央部分。而8景与7景只是舞台上的物体位置左右换位而已。时间也没有明确标明，只是运用具体的物体与人物特征的变化来喻示。市政厅大楼那无指针的钟无疑取消了时间，可职员却能读出钟点。9景中，该钟竟然梦幻般地变得更大！5景与2景相同，但树上的叶子却变得枯黄。时间在剧中可以说是一种无情的摧毁力量。3景中那两对跳舞的夫妇在11景变得满头白发。而职员最初是个朝气蓬勃的小伙子，到7景中他已是个衣衫褴褛、须发皆白的"老人"！……

剧中人物并没有完整姓名，只是以职业、字母来代替，如记者、社长等等。阿达莫夫通过将N与职员进行对比来强化"无论努力与否都将导致失败"的主题，又将受众人呼唤却无可依托的丽丽来突出人的孤独。作者还设置了大量无声人物，且往往成双成对，来加强视觉冲击力和梦幻感。如序幕中丽丽独自一人在平台上踱步时，有两对衣着一模一样的夫妇在无声吵架。2景中N和职员都在寻找丽丽，两对难以分辨的夫妇中一对默默地分手，另一对正握手言和。3景和11景里，背景中两对夫妇跳舞时或是与音乐脱节，或是根本没有音乐。此外，阿达莫夫还通过象征社会压迫力量的形象来表达人的孤立无援。戏刚开场，舞台上就出现了警官。8景中职员为寻找意中人奔跑，突然出现的两名警察令其惊恐万状。10景中职员被投人监牢，在记者面前他不得不承认自己有错，记者俨然摇身变成了律师。

作为"对应"戏剧，《滑稽模仿》中文字语言的地位远逊

于物体、动作、画面等“物理语言”。前者与其说是表达的工具，不如说是交流的障碍。几乎所有人物都辞不达意，破句、断句、冒号、答非所问等充斥全剧，条件句尤其多得惊人，成为日后阿达莫夫戏剧一大特征。至于物体、动作等“对应”语言，可谓俯拾皆是。除了无指针大钟、叶子突然枯黄的树之外，“爱情征服者”的标牌无疑也是对人物的莫大讽刺，而类似电影中动作与画面的对立则增强了效果。如5景，职员指责N后，N深感有罪，两人举手后突然定格；3景，在刺眼的灯光下，又高又瘦的记者与又矮又胖的主编与音乐不合拍地跳舞；11景，记者如陀螺般地打转等。此外，音响效果也十分强烈，如四处传来的叫喊丽丽声、教鞭声以及脚步声等无不增强了神秘与恐惧之气氛。阿达莫夫正是通过这些对应语言所作的试验，才使其“第一戏剧”与贝克特、尤奈斯库的戏剧一样具有了形而上意义，从而跻身于“荒诞派三驾马车”之列。

《滑稽模仿》之后，阿达莫夫进一步强化其“分离”主题和“对应”手法，通过简单直接的“可见世界”喻示深奥神秘的“不可见世界”。《侵犯》中，孤独的彼耶尔最终只得躲在小阁楼里自绝于世，而象征权力与秩序的椅子最后则不可一世地占据着舞台中央；《大小操练》里无论是积极活动的革命者还是消极悲观的残疾者其结果都是成为社会动荡的牺牲品，前者妻离子别，后者被废除了四肢，只剩下躯干！在《所有人反对所有人》中，以瘸腿为特征的“外来人”充当了当局的替罪羊，成为土生土长的“本地人”攻击与迫害的目标，而那从不出现的电台则成为一种令“外来人”无所适从、心惊胆战的神秘力量！

切莫以为阿达莫夫只是在重复自己。若是细加考察，

便会发现他几乎总在不断地求新求变，每一部剧都力求不同，每一部剧都有发展。如《侵犯》有了彼耶尔替亡友整理手稿的“情节”，作者开始运用契诃夫式的“潜台词”手法，还让母亲通报外界发生的事件，全剧已经明显具有了现实性。《所》剧中，始终困扰着西方社会的移民问题从边缘占据了中心，具有十分强烈的社会性。早期剧作中令阿达莫夫最为满意的《达兰纳教授》虽然源于作者的一场梦，但竟然出现了十分具体的国名及其真实的邮票！毫无疑问，正是有了这些变化与发展，才会产生“第二戏剧”。

三 “第二戏剧”

虽然阿达莫夫“第一戏剧”可以差强人意地划入“荒诞派戏剧”范畴，但它们仍然鲜明地表现出与尤奈斯库和贝克特不同的突出个性。正如古蒂耶分析的那样：“他在卡夫卡和斯特林堡那里找到需要的材料（一位身为孤独和政治迫害的形象，另一位身为家庭压迫和梦幻）而没有写成萨特那样的观念剧、尤奈斯库那样的语言剧和贝克特那样的形而上学剧。阿达莫夫写作的是一种具体的戏剧。具体的现实（时间、地点、职业、物体、语言）。具体的梦境（达兰纳梦中物体）。”[1]自1954年始，在布莱希特的影响下，阿达莫夫开始将具体的政治内容赋予自己的戏剧，进入了“第二戏剧”时期。

如果说，《达兰纳教授》开始脱离抽象寓意手法并标志着阿达莫夫戏剧转折的话，那么《乒乓》（1955）则预示着其

[1] 古蒂：《阿图·阿达莫夫》，法国斯托克出版社，1971年版，P.54。

正式进入新的发展阶段，一种与社会及政治密切相关、几近现实主义的新阶段。此剧为1954年开始创作、次年3月由莫克莱[1]导演并在梦游者剧院上演，后被艾斯林称为一部以"人的奋斗为徒劳"为主题的"杰作"，实际上乃是阿达莫夫所谓"将可治之症与不治之症结合在一起"的一次成功尝试，因而他本人持相当肯定的态度，视之为"一部重要作品，至少是一部真正的作品，因为它开辟了更为广阔的前景"[2]。他开始公开与以尤奈斯库为代表的"荒诞派"决裂，认为生活并不荒诞，只是"困难、非常困难"而已。

《乒乓》既有贯串始终且有所变化的人物，又有比较完整的故事情节，更有具体明确的社会内容。主人公阿图和维克多两个年轻好友穷困潦倒，无所事事，整天泡在"希望"咖啡馆里，被那台弹子球机器弄得神魂颠倒，已经到了被其"异化"的地步。两人绞尽脑汁地设想改进方法，一而再、再而三地主动到公司经理"老头"那里献计献策。不久，维克多为生活所迫，重操行医旧业，而阿图却摇身一变，成为游艺机公司的雇员。然而，今非昔比，由于弹子球机器早已雨后春笋般地出现在街头巷尾，老头的公司在竞争中开始衰落。尽管如此，两人依然忠心耿耿，对他人的背叛行径大加谴责。多年过后，两位年逾古稀的老人在家中打乒乓球，一位西装笔挺，另一位却衣衫褴褛。他们先后取消了球网和球拍，用手将球扔来扔去，气喘吁吁地来回追赶。最终维克多心脏病发作，一命呜呼……众所周知，弹子球机器50年代初出现在西欧各国，并风靡一时，为五光十色的资

[1] Jacques Mauclair(1919—)，法国戏剧家，50年代曾经以执导尤奈斯库、阿达莫夫等人的剧作闻名剧坛。

[2] 《阿达莫夫戏剧集序言》(二)，P.7。

本主义社会增添了新景色。因此，此剧显然有别于以前那些设置在“无人之地”的剧本。无论是咖啡馆、浴室，还是老头的公司，或是遍地开花的游乐场，均是西方社会的真实图景。人物也不再只是抽象的职业或字母，而是有具体名字和来龙去脉的社会人，且有着实实在在的“追求”。他们也不再是某种概念的化身，而是有“理想”有“情感”的真情人，围绕着弹子球机器演绎了各式各样的“故事”，如苏特利用阿奈特想进公司的心理向其大献殷勤，而她“钟情”的则是地位更高的罗歇……再也没有一个人脱离于具体的社会生活之外，再也不是简单地根植于作者潜意识中的梦境，全剧乃是对具体的现实的资本主义“可治之症”的一次大揭露。

然而，《乒乓》依然留有“第一戏剧”的严重痕迹，“不治之症”的主旋律依稀可见。最后一景在情节上与弹子球游艺机并无关联，时空差距也极其巨大，剧名只是与此景相关，与主要剧情却毫无联系。而就创作过程而言，阿达莫夫是先有最后一景的构思之后才着手写作。仅此一点，此剧与其前期剧作的内在关系便显而易见。更重要的一致则体现在主题方面，人物无论怎样努力，“全都导致失败”！“分离”旗帜再一次高高扬起。

尽管如此，阿达莫夫毕竟通过《乒乓》正式告别了“第一戏剧”、进入了以揭露批判为主的“第二戏剧”，创作了许多布式剧本，从而渐渐远离了“不治之症”。《帕奥利》是阿达莫夫本人最为满意的一部剧作。这是一部揭露“美好时期”法国大工业家与商人们无情地掠夺殖民地人民并将一切都变成交易的剧作。《71 年春天》完全以揭示“可治之症”为己任，从而使第二戏剧走到了尽头。阿达莫夫搜集了大

量资料，写了四十多个人物，展示巴黎公社从诞生到被镇压的整个历史过程。在这些剧作中，阿达莫夫不仅努力地使戏剧变成揭示社会矛盾的有力武器，而且寻找各种手段强化其效果。如在第一部戏中，他将新闻标题用幻灯的形式打在幕布上，既交代了剧情发生的背景，同时也起到了一定的间离效果。在第二部戏中，他将主要舞台留给了巴黎公社的普通社员，大量表现他们在那段历史时期的生活与情感，而那些“历史要人”如梯也尔、俾斯麦等却被安排在幕间以木偶表演，运用传统的小丑戏方法对之进行鞭挞和控诉，取得了相当不错的效果。

然而，与其“第一戏剧”一样，“第二戏剧”的缺点同样也是十分显眼，最严重的是过于注重批评与教育功能，过度说教及人物苍白无力，给反对者落下了“教条主义图解化”的把柄。也正是由于这些缺点才造成阿达莫夫戏剧没有得到应有的重视，促使他最终又渐渐回到“第一戏剧”。自《剩余政策》开始，阿达莫夫又开始探索如何将“不治之症”与“可治之症”结合在一起。此剧通过杀害无辜黑人的白人被法庭宣告无罪这一事件揭露了资本主义社会种族歧视，但同时又表现了主人公所患的神经官能症。应该说，阿达莫夫在剧中将两种病症结合在一起的努力是成功的，但上演之后观众们并没有表现出作者所期待的热情。此后，他只创作了三部大戏，其中两部依然在力求把两种病症结合在一起，但“不治之症”明显占较大比重。而到了最后一部剧作时，“第一戏剧”风格才重新占据了上风。

西方评论界对阿达夫莫夫创作中的不断转变否定多于肯定。如苏雷就认为他“更多地是个出色的思想家而非

天才的戏剧家"，这话自有一定道理。但设想阿达莫夫如果始终如一地坚守"第一戏剧"的话，很可能会像尤奈斯库那样不断重复自己，因而也不可能获得更大的成就。阿达莫夫的可贵之处，正在于他不断探索，且不惜否定自己，才有了"第二戏剧"甚至"第三戏剧"，这种不断进取的精神使之能够在50年代新人不断涌现的背景下脱颖而出。但是，阿达莫夫在转变中显然"矫枉过正"，出现了一些直接宣扬政治观点的寓言剧，最终失去了观众。其实，就某种意义而言，阿达莫夫的所有戏剧均有寓言剧的特点，只不过第一戏剧的重点在于宣泄个人痛苦，第二戏剧侧重于社会顽疾罢了。历史表明，无论剧作家多么高明，寓言剧的接受总有一定限度，其影响总是难以持久深远，阿达莫夫的创作正好印证了这一点。我们有理由认为，如果他没有过度地受政治因素左右的话，也许其戏剧会呈现另一种更易为世人接受的面目，影响力也就会大大提高，甚至有可能超过贝克特与尤奈斯库。

第二节　贝克特

一　不倦的探索者

贝克特（Samuel Beckett，1906—1989）出生于爱尔兰一个新教家庭，从小受到严格的宗教教育，熟读《圣经》和其它教义著作。这非但没有把他变成一个信徒，反使他对宗教十分厌恶。20年代中期，他在都柏林三一学院学习法语

和意大利语，业余时间爱上阿贝剧院看沁孤和叶芝的戏剧演出。1928—1930年，他在巴黎高等师范学校担任英语教员，结识了乔依斯并成为其朋友、翻译和弟子。1931年回国后，他在母校谋得法国文学助教一职，但因无心教学，尤因不喜欢爱尔兰呆板乏味的生活，遂在半年之后辞职，前往英、法、德等国"流浪"，直至1937年在巴黎定居。二战期间，贝克特曾参加抵抗运动，但很快转至南部自由区。他于1945年返回巴黎，与法国妻子过着清静孤独的日子直至辞世。

贝克特的写作生涯始于20年代末，30年代初就有诗歌、小说和评论发表。从早期两部随笔中已经可以看出，他十分重视现代哲学与文学的新观念与新技巧。1938年，第一部小说《墨菲》问世，其后剧作中反复出现的重要主题已经包含在内。二战之后，贝克特正式用法语创作并以戏剧为主要形式。至40年代末，随着《等待戈多》(1949)的发表，其戏剧风格便告成熟与定型。

法国评论家奥尼姆斯认为："从1938年开始，贝克特创作变化以一些伟大作品为标志，就可能作出的评价而言，这是一种涉及到表达技巧的纯艺术变化，甚于一种精神上的变化：他所采取的立场不再改变。"[1]笔者认为，这一评价用于其戏剧创作尤为切中肯綮。确实，《等》剧一举成功之后，贝克特依然不断地创新实验，几乎每出戏都呈现出新的面貌，但是基本主题并没有多少改变。无论是《终局》，还是《啊！美好的日子》或《喜剧》，都可以被视为《等》剧的变奏。每次变奏都是如此地不同凡响，所以读者与观众非

[1] 奥尼姆斯：《贝克特》，法国DDB出版社，1968年版，P.33。

但没有厌倦，反而每次都急切地期盼着新奇的发生，而贝克特也很少让人失望。

贝克特对形式的探索几近穷尽的地步。除了严格意义上的舞台剧外，他还创作过大量的广播剧、电视剧和电影剧本。然而，无论哪一种形式的尝试，目的都是为了研究戏剧本身。正如德沃利埃所说的那样："在演出边缘而作的这项努力，与其说是反戏剧不如说是一种通过戏剧本身对戏剧所作的缩减……乃是吕涅-波的理想被推向荒诞的地步。"[1]因此，这些不同类型的作品都依然保持着戏剧的本质元素、其特有的叙述与表现以及文本与图像之间的巨大张力。贝克特追求的是一种形而上"对应"戏剧，即以"物理的"语言与动作来直喻抽象的哲理。从一开始他就注重在空荡的舞台上运用简单直接的语言和动作来描述人类处境，且随着创作阶段的发展不断变化与发展。贝克特在形式上的探索既丰富多样又令人惊叹，如在五六十年代写过几部没有言词的剧本，70年代尝试将身体与声音分离（如幕后传来的台词与舞台上人物动作相互脱节），还将气息和光线当作表现对象，或以三只高音喇叭发出同一人物在三个不同时期的声音等。到了80年代，贝克特的剧本甚至只剩下了"戏剧分子"。

为了保证自己的剧本得到忠实传达，贝克特还亲自登台导演，同样一丝不苟。1961年，在参与布兰重排《等》剧时，他提出了许多具体意见。自《终局》开始，他每天都出现在排练现场。70年代后，他干脆亲自登场，几乎所有在德国上演的剧作均由他亲自"执棒"。布兰去世之后他更成为自

[1] 德沃利耶尔：《20世纪法国戏剧》，法国保尔达斯出版社，1989年版，P.115。

己剧本的惟一导演。此外，英美剧院的排练场上也都出现过他的身影。他对待导演与对待写作一样，态度十分严肃认真，每一句台词每一个动作都要反复推敲，对灯光、音响、节奏、布景每一个细节都毫不马虎。从贝克特执导的演出作品中，尤其是从其留下的详尽导演札记中，人们可以发现他同样也是一位非凡的导演。

贝克特在最初相当长一段时间里知音甚少，随着一部部剧作被布兰搬上舞台，声名鹊起，各种桂冠纷纷戴到了他的头上。1968年《等》剧首次进入法兰西喜剧院附属奥德翁剧院，十年之后又在本部正式上演，标志了贝克特已经被主流社会所接纳。至1969年他荣获诺贝尔文学奖更证明其戏剧成就具有超越国界与文化的世界性意义。

二 《等待戈多》

贝克特影响最大的剧作无疑当推《等待戈多》，有人将之视为整个"50年代的杰作"。不过，最初剧本完稿之后，却是命运多蹇，几度遭到拒绝，直到查拉将之推荐给布兰之后，才出现转机。可布兰为了募集资金与寻找场地整整花费了三年时间，直到1953年1月5日才终于首演。演出之后，大多数评论家都给予了高度评价，纷纷称之为"现代戏剧的一件大事"；奥蒂贝尔蒂称剧本为"一部完美的作品"，萨拉库誉其为"我们时代的戏剧"，阿努依则将之与皮兰德娄剧作在1923年首演于巴黎一事相提并论，并认为它是"当代戏剧三四部关键剧本之一"。如今，几乎没有人不把它视为20世纪一部具有里程碑意义的戏剧力作。

《等》剧之所以受人推崇备至，一方面在于它表达了作者对西方社会的深刻认识，另一方面在于它以极其新颖独特的风格打破了传统模式。全剧“什么也没发生，没有人来，也没有人去，真是可怕”[1]，然而正是这种“什么都没有”的形式最生动地表达了人类历史上规模最大的战争灾难给西方人所带来的莫大精神空虚与痛苦。通过人物的无望等待，剧本直喻了整个人类的不幸与痛苦。继尼采之后，贝克特用直观的戏剧形象再一次归咎于“上帝”。不管“戈多”是否就是上帝抑或其使者，他在弗拉季米尔与爱斯特拉冈[2] 两人心目中至少代表了某种希望，然而戈多迟迟不见，“希望总是不来，苦死了等待的人”。于是，人类只能从死亡中去寻求慰藉与解脱。如此，生命与生活的意义也就从根本上受到了质疑，生与死的界限进一步模糊。弗拉季米尔的话发人深省：“双脚跨在坟墓上难产。掘墓人慢腾腾地把钳子放进洞穴。”这种虚无悲观主义思想迷漫全剧，并从一开始就引起观众的关注与共鸣。正如布瓦德弗尔在首演之后所写评论中所说的那样：“观众们第一次面对死亡；他们见到了人类的焦虑和荒诞体现在那些难以忘怀的人物身上。”[3]

当然，以“人的状况及其因无法找到存在的意义而感到的绝望”即以荒诞为主题并非什么创新。贝克特的伟大在于，他所设计的形式使之得到了空前的揭示。《等》剧在形式上彻底反传统，结构、人物、语言、动作、时空无不如此。剧本仅有两幕，没有完整的情节，表现弗与爱两人在乡

---

[1] 该剧所有台词均引自《荒诞派戏剧集》，上海译文出版社，1980 年版。

[2] 以下分别简称弗和爱。

[3] 转引自贝克：《今日戏剧》，法国塞吉尔斯出版社，1964 年版，P. 103.

间一条荒路上等待一位并不知其底细为何的戈多，然而直到月亮上升他都没有出现，只来了个自称为其牧童的男孩，告之戈多“今天不来，但明天准来”。可是次日结果完全一样，戈多依然杳无踪迹，小孩依然相告主人明天决不失约……两幕并没有任何实质变化与发展，第二幕只是重复第一幕而已，甚至最后两句台词都一模一样。这种循环式结构本身无疑形象地传达出人生单调乏味、痛苦周而复始且永远持续下去的含义。

弗与爱没有任何具有个性的思想、情感与性格特征，甚至连最起码的人之尊严都没有。贝克特没有作任何有关他们的来历的介绍，自从布兰将他们处理成一对流浪汉之后，出现在全世界舞台上的几乎都是头戴礼帽、身着破衣、脚穿破鞋的形象。然而，倘若果真把他们与当代西方社会的流浪汉划等号的话，那就未免有些幼稚，因为贝克特更多地赋予其形而上意义。弗和爱那插科打诨式的语言与动作更令人想起西方民间舞台上的小丑，此类场面剧中可谓俯拾皆是，如爱气喘吁吁地脱靴子、贪婪地吃萝卜、弗反复脱帽子并像马戏演员那样抛来掷去，又如两人没话找话、相互拥抱、埋怨打闹等等。贝克特本人特别强调人物这种小丑特征，除了让人物不断将自己的遭遇与马戏团、音乐厅里发生的相提并论之外，排练时还坚决要求布兰保留让裤子落到地上的动作。其实，贝克特戏剧世界里，所有人物都是难以确定的对象。如波卓与幸运儿，不少人都不假思索地将之确定为奴隶主与奴隶，然而除了波卓表示过要将幸运儿送到市场上去“卖个好价钱”之外，没有任何确凿事实表明他是个奴隶主；更何况这句话本身并不可靠。诚然在一幕上场时，他一手用绳子拴住为其提东西的幸运儿，

另一手挥舞着长鞭将他像牲口一样赶上舞台；在二幕，他成了瞎子，可幸运儿还是照样被绳子拴着、手里拎着装着沙土的包。但这一切并不足以证明他们的主奴关系。事实上，和弗与爱一样，波卓和幸运儿只是人类社会关系的一种缩影与隐喻罢了，任何拘泥于明确具体的解释无疑只会损害剧本的模糊性与多义性。

既然性格化为乌有，语言与动作就成为人物存在的主要依托。值得指出的是，贝克特选择法语创作这一举动本身就意味深长。艾斯林认为放弃母语本身就体现出一种勇于挑战的精神，法语可以使其表达更经济更明晰。他自己表示，用法语写作可以感到更加自由、大胆，少一些学究和匠气，“更容易没有风格地写作”。恰恰是这种“没有风格地写作”构成了其特有的语言风格。对弗和爱来说，语言不再是什么表达和交流的工具，而只是一种证明存在与需要的手段，甚至是一种获得拯救的途径：“每说一个音节便多赢得一秒时间”。他们在漫长的等待中只能以“说一些空话”来自慰，而这种缺乏意义的东拉西扯就是他们一生的写照。爱在这一点上表现出难得的清醒：“现在我想起来了，昨天晚上咱们谈了一晚上空话。半个世纪来可不老是这样。”由于是废话，自然失去了任何揭示人物心理的作用。贝克特几乎完全排除了复合句，台词显得极其简短。更有甚者，这些短句还常常为破折号省略号所打断，愈发显示出表达思想的困难。类似“问题是?”“我梦见?”或“那就是说……您明白……天黑……紧张……”的句子比比皆是。更糟糕的是，台词往往刚出口就被具体动作所抵消，使得本来就模棱两可的话语变得更加扑朔迷离。典型的例子便是弗与爱两人一边说“咱们走吧”，一边却“坐着不动”。显

而易见，这种“人物所作断言逐渐被改变、弱化和加入种种保留，直到最后被完全取消”的现象与传统戏剧对语言的要求完全背道而驰。

然而，一方面是简短经济的台词，另一方面却是详尽的舞台指示。除了小丑戏外，贝克特吸取了大量其他的民间表演艺术如哑剧、杂耍表演、即兴喜剧和杂技的成分。丰富多样的动作大大弥补了剧情与台词的不足，尤其当波卓与幸运儿同时在场时，热闹的程度简直不亚于一台马戏。一幕：波卓与幸运儿尚未上场就先传来鞭子声，在他拉动绳子之后，提着行李的幸运儿马上扑倒在地，弗刚往前跨出一步爱就连忙攥住他的袖子将他拉回。之后的场面可谓高潮迭起，波卓对幸运儿颐指气使，又是让他伺候自己，又是逼其跳舞，甚至强迫他表演“思想”！而一旁的弗与爱也同样地忙碌不停，动作丰富至极，其荒谬绝伦与幸运儿天书般的台词相得益彰！二幕：虽然波卓变成了瞎子，幸运儿成了哑巴，他们的出现依然给舞台带来了许多生气。这些马戏似的表演衬托了人类生活的不幸与荒诞，更重要的是打破了单调，弥补了剧本的不足，乃是上演成功的主要法宝。

《等》剧的时空处理同样很有特色，贝克特故意留下一个类似马戏场的空荡场地，以便让演员切实按照自己所写的动作指示行事。舞台上只有一棵树，没有任何其它布景，物体[1]也极其稀少，基本由演员随身携带，如幸运儿的行李，弗的胡萝卜等，有的干脆就是演员穿戴的一部分，如靴子、帽子等。而这种回归传统的空间一旦与时间相结合便

[1] 我们在此以戏剧符号学的名词“物体”取代了传统的“道具”。

充满了新意。作为空间的隐喻，时间更多地被断裂、被凝滞乃至被取消。尽管作者写明二幕发生在次日，但是剧情却没有任何发展。令人匪夷所思的是，"那棵树上有了四五片树叶"！爱见状开始怀疑他们昨天是否就在此地。尔后的事实使得他们进一步陷入迷惘：一夜之间，波卓成了瞎眼、幸运儿失去了说话能力！既然他们昨天在此，那么事情应发生在一日之内。然而，波卓不仅否认他们昨天见过面，而且对弗"什么时候开始的"提问恼怒之极："你干嘛老是要用你那混账的时间来折磨我？这是十分卑鄙的。什么时候！什么时候！有一天，难道这还不能满足你的要求？"如果说时间对波卓与幸运儿造成的痛苦体现在肉体上的话，那么对弗与爱则更多地体现在精神上。他们与波卓一样没有时间概念，不仅对几十年前的事记忆不清，就是对刚刚发生的也十分模糊。即使有那么一丝短暂的记忆，也只是加重痛苦而已。取消了时间意味着取消了一切，没有过去也就没有未来，而人类最大的痛苦莫过于失去了代表希望的未来！

循环式的结构、虚化的时空、空荡的舞台、小丑般的人物、滑稽而有诗意的语言与动作、痛苦与绝望的主题，再加上布兰出色的导演，使得《等待戈多》剧这朵奇葩很快怒放盛开，并立即被载人史册。

三　《终局》

贝克特此后依然不断地对戏剧形式进行探索，作品呈现出千姿百态。然而，无论是多幕还是独幕，无论是舞台剧还是电视剧，其主题思想并没有什么变化，且一部更比一

部悲观。正如阿斯兰所写的那样："从一部作品到另一部作品，贝克特似乎是将人类置于一个从出生到死亡的环节中去思考，生活本身只存在于回忆、变形的空谈以及不断的否定之中。"[1]

《终局》是在《等待戈多》成功上演之后，贝克特为布兰和演员马丹专门创作的。该剧也没有任何明确的行动，又瞎又瘫的汉姆坐在轮椅上等待着"终局"的到来。然而，就像弗与爱等待无望一样，汉姆的终局也同样虚空。与汉姆"相依为命"的是为其推轮椅、端水喂药的克洛夫，他的痛苦是只能站不能坐，与汉姆构成互相憎恶却互不可缺的一对。另一对人物更加惨不忍睹，丧失了下肢的奈尔与纳格被关在两只垃圾桶里，他们能做的只是偶尔伸出头来乞讨一些残羹剩粥、诉说一些无聊故事、做一些令人作呕的动作。人类在这里名副其实地堕落到了"次人类"(科尔万语)的地步！在贝克特的笔下，"汉姆穿着睡衣，头戴无沿的呢子圆帽，一块血迹斑斑的大手帕盖在脸上，一只哨子挂在脖子上，一块格子花呢毯盖在膝上，脚上穿着厚短袜，仿佛睡着了。"[2]然而，汉姆虽然形象可怜、行动不便，却是个地地道道的虐待狂，对克洛夫吆五喝六如凶神恶煞一般。对待自己的残疾父母，他也毫不宽容，表示"我倒希望他们受苦"，甚至要求克洛夫把盖子钉死。他所希望的只是让游戏早日收场，不断呼喊"这一切都得结束""让它快点结束吧"。与轮椅上的汉姆相比，克洛夫理应拥有更多的自由，然而他却无法离开眼前的瞎子，因为"离开这儿就是死路一条"。可留在这个"连种子都发不了芽"的

[1] 阿斯兰：《罗歇·布兰》，P. 159。

[2] 该剧所有引文均引自冯汉津译本，载《外国戏剧》，1982年。

地方,只会产生厌倦,所以他说话时"目光呆呆的,语调平板"。不过,"一切是永远不会完结,我也绝不走了。(顿)以后,总有一天,这一切突然结束了,变了,可我不懂,这一切正在死去,也许我自己正在死去。"人生这种身不由己的痛苦与无奈在这些"次人类"身上可谓得到了绝妙的表现!

《终局》的时空处理也极大地加强了悲剧力度。依然是空空如也的舞台,但被高墙紧紧围住,令人窒息。虽说左右两边各有一扇窗户,但"窗口很高,窗帘紧闭",用汉姆的话来说"整个房间都散发着死人的气味"。这两扇小窗,一扇朝着陆地,另一扇朝着大海,是人物与外部世界联系的惟一纽带。对汉姆来说,屋子就是整个世界,因此他不断地要求克洛夫沿着墙面推动轮椅让他"周游世界"。为了了解世界,瞎眼的他只能借助于克洛夫。然而,这一位透过望远镜看到的却是和室内一样的黑暗景象。朝观众席看去,是"一群疯疯癫癫的人群";朝陆地方向看去,"一切都是零";再朝大海方向看去,"什么也没了",波浪是阴沉沉的,天是黑暗暗的,"浅黑色,全世界都是的"。生活在这样一个没有光线、充满腐臭的世界里,又怎么会不消沉不绝望呢?然而,谁也无法摆脱这个世界,哈姆一针见血地告诉克洛夫:"你们是在地球上,这就不可救药了!"不过,贝克特并不满足于从空间方面来表现人的绝望与无救,他还同时使出了时间这一杀手锏。"时间能够改变一切"曾经是西方人的生活信条,又有多少人为了美好的未来而不惜牺牲一切。然而,在《终局》里,时间成了可有可无的东西。过去、现在与未来之间已经没有界限。全剧开头由克洛夫说出的第一句台词实在妙不可言:

"完了,是完了,就要完了,也许马上就要完了。"三种性质迥异的时间被巧妙地混合在一起,表明它已经失去了意义。针对汉姆每一次有关时间的提问,克洛夫的回答都是"跟往常的相同"。和波卓一样,他不相信今天与昨天或明天有什么不同:"只要日子在,都一样。(顿)整个一生都同样混混沌沌。"而在汉姆的眼里,未来根本就不存在,"我始终相信我过去的生活"。实质上,过去也好,未来也好,它们并无多大区别:"日子有的是,总是那个样"。他的那句至理名言与克洛夫的开场白有着异曲同工之妙:"终结存在于开始之中,不过,人们在继续。"未来、过去与现在之间鸿沟就此被填平,而紧闭的窗帘将白天与黑夜混淆起来则与之形成极其有力的隐喻,两者绞合成一股强大的摧毁力量。于是"尽快终结"生活这场游戏这便成了所有人物的惟一愿望,然而由于时间被消除,"终结"又成为不可能完成的漫长而又痛苦的过程。

和《等待戈多》一样,贝克特依然采用了幽默的态度来处理这一悲剧性主题,他深信:"什么也比不上不幸更有趣,它是世上最好笑的。"当然,从不幸中产生的笑只会加强痛苦。这种滑稽性处理除了应用在克洛夫与汉姆身上(如讲故事玩闹钟或玩具狗)之外,更多地应用在纳格和奈尔这对夫妇身上。作为父母,他们对儿子并没有任何权威,相反,由于一切都得依赖于他,不得不听其摆布。整个剧中,他们时不时地顶起垃圾桶盖,再用双手抓住边沿,露出那只又脏又老的头,做出种种小孩般的可笑动作,说出句句令人啼笑皆非的话语。当汉姆自己决定讲故事并让克洛夫打开盖子问他们愿不愿意听时,纳格却以得到糖果仁为条件。汉姆讲完之后,听到的是一声声要求糖果仁的

喊声……其实，汉姆父母这种可悲又可笑的境遇就是人类自身境遇的真实写照。因此，贝克特在让他们出乖露丑的同时，还通过对经典名言的滑稽模仿来加强效果。如当克洛夫报告说汉姆纳格正在嚼饼干或哭泣时，汉姆接口说道："那么他活着。"笛卡儿那句"我思故我在"的名言就此巧妙地被偷换成"我食故我在"或"我哭故我在"！无疑，和《等待戈多》中穿插的波卓与幸运儿场面一样，纳格与奈尔这对小丑人物的在场不仅调节了全剧的气氛与节奏，而且极大地深化了主题、强化了效果。

《终局》写成之后，巴黎没有一家剧院接受。由于伦敦皇家宫廷剧院及时向布兰发出邀请，因而出现了在英国用法语首演爱尔兰剧本的罕见现象。汉姆和克洛夫分别由布兰和马尔丹扮演。布景设计为诺艾勒，以灰暗色为基调的舞台上空空荡荡，惟一的"道具"为一只小矮凳，前台则有纳格与奈尔两人栖身的垃圾桶，桶盖之上还覆着一块灰色旧毯，从两只小小窗口里透进来的光线同样昏暗无力，整个舞台上散发着一种霉烂之气，再加上几乎静止不变的剧情，令人厌恶的人物形象，唠叨无聊的台词，尤其是反传统的非心理化表演，令保守的英国观众很难适应。即使后来在巴黎香榭丽舍小剧场的上演局面有所改观，但类似《等待戈多》那样的辉煌局面却没有再现。

上述诸种特点在贝克特后期创作中愈演愈烈：剧情更加莫名其妙，循环结构更加简单，时空更加模糊抽象，行动更加静止不变，语言更加断裂破碎，气氛更加沉闷不堪，主题更加令人绝望。作为人类象征，人物不仅越来越少，而且越来越残缺不全，越来越可悲可笑更可怜。《最后一盘磁

带》惟一人物为一个视力模糊、耳背无能的老头。《啊，美好的日子》里年过半白的维妮身体已经埋入沙土。在有些剧作里，人物形象不仅日益丑恶悲惨，甚至接近于消失。如《无言动作一》描写的是孤身处于灼热沙漠之中的人物如何听任狂风袭击；《无言动作二》中两个身子装在袋子里的男人轮番遭受鹰的叼啄。而在《喜剧》里，"所有动作、语言的和视觉的表达都已消失"（贝克特语），人物甚至丧失了姓名，只是以符号男一、女一、女二来表示，三人身体被安排在三只一模一样的坛子里，头颈紧紧地卡在瓶颈里。正因为贝克特戏剧中人物形象如此惨不忍睹，因而苏雷竟称之为"非人的戏剧"。

笔者认为，贝克特的独特性主要体现在两个方面，一是巧妙运用模棱两可的手法，使得人物与物体出现多义和歧义现象；二是"通过戏剧探索了人物与空间、时间与语言的新关系"。换言之，他的种种"创新"，归根结底都与其人物形象密切相关。从行动到结构，从语言到动作，从时间到空间，一切创新均聚集在人物身上。人物的模糊，造成了一切的模糊，并最终导致其剧作意义的模糊。人物无解，一切便都失去了意义，一切都打上了问号。人物形象的丑陋猥琐，人物处境的可悲可怜，人物语言的支离破碎，人物动作的怪诞莫名，乃是其剧作被称为荒诞戏剧的重要原因。人们也会由此发现，贝克特戏剧的丰富多样性远非"荒诞派戏剧"一词可以概括，进而同意科尔万的观点："把'荒诞'的标签贴在贝克特戏剧之上乃是最简单化与最严重歪曲了的形象"[1]。

[1] 科尔万：《法国新戏剧》，P.58。

第三节　尤奈斯库

一　正宗"荒诞派"

尤奈斯库（Eugène Ionesco, 1912—1994）生于布加勒斯特，却在巴黎度过童年时代。他青年时代就读于布加勒斯特大学，获法国文学硕士学位。1938年，他获罗马尼亚政府奖学金赴法深造，最初目的是研究波德莱尔诗歌并撰写一部博士论文。不过，两年之后他便放弃了这一研究计划，也没有回国，最终定居巴黎。

尤氏自幼酷爱文学，11岁开始写诗，大学毕业后十分关注法国的超现实主义文学运动。巴黎学业中断之后，他靠在出版社担任校对谋生，但并无从事文学或戏剧的志向。虽然他小时候十分迷恋于木偶演出，也曾写过剧本，但成年后却对戏剧极其反感，从不上剧院看戏。然而，1948年当他决定自学英语时，从教科书中发现了大量"荒诞的"场景与句子，竟然灵感大发，创作出第一部剧作《秃头歌女》。他先是在朋友圈子里朗读，获得了良好反应，但送到各家剧院（包括法兰西喜剧院）时，却接二连三地遭到拒绝，直到1950年5月11日才在巴黎左岸条件简陋的梦游者剧院上演。由于观众对其所预示的一场戏剧革命毫无思想准备，因而演出极不成功。尽管如此，《秃》剧上演仍是值得纪念的一件大事，因为它标志了一场戏剧革新运动之发轫以及"荒诞派戏剧"正式登台亮相。

失败没有使尤奈斯库气馁，相反他在看到纸上人物活生生地出现在舞台之后深受鼓舞。50年代，他每年都要推出几部新作，但命运大多不佳，几乎都是在左岸那些狭小破落的剧院上演，且门可罗雀。所幸的是，尤奈斯库一开始就得到有识之士的支持。《秃》剧首演当晚，布勒东就大声欢呼："这就是我们当初所想做的！"《责任的牺牲》上演后，泰斗级人物阿努依为之叫好。1956年《椅子》重演时，他又在报上撰写了一篇热情洋溢的文章，为尤奈斯库在剧坛站稳脚跟起了决定性作用。1960年，他终因《犀牛》的上演功成名就。1970年，尤奈斯库跻身于法兰西学院院士之列，成为屈指可数的"不朽者"之一。

在"三驾马车"中，尤奈斯库是惟一公开宣称"生活是荒诞的"剧作家，其早期剧作可谓贯串了这一主题，从《秃》剧到《新房客》，无不缭绕着"人生无聊"、"人为物役"和"人难免一死"之类的旋律。然而，他却无意将舞台变成讲坛，因而探索不断。他的写作速度相对较快，但至少在50年代从不在原地打转，几乎每一出戏都有所创新，舞台形式也是丰富多变。既有《上课》这类布景单一、人物机械、气氛荒诞的小戏，又有《责任的牺牲》这类场景丰富、具有强烈梦幻特征、人物接近于"性格"、甚至对话也不再那么杂乱无章的大戏。

50年代中期以后，尤奈斯库的风格进一步改变，从《不为钱的杀人者》开始到《国王正在死去》结束，由于均以贝朗吉为中心人物，因而被称为"贝朗吉系列剧"。人物有了一定的个性色彩与立体感，所产生的认同效果甚至不亚于传统戏剧。结构上，剧作家精心构思，十分强调情节性，除了结尾别出心裁之外，大多与传统形式一致。甚至最具尤

氏特点的语言也越来越趋于合情合理。因此，有人认为《不》剧标志了尤奈斯库戏剧艺术的真正成熟，但也有人认为他开始与传统戏剧“同流合污”，失却了新颖与独特。

尽管如此，尤奈斯库后期剧作还是保持了其一贯的风格特点。60年代后期剧作如《麦克贝特》等依然以生之焦虑、死之恐惧为主题，以梦幻与象征为表现手段。与贝克特一样，尤氏在后期同样对舞台艺术越来越痴迷，除了亲自登台亮相之外，还经常参与导演工作。值得指出的是，进入60年代之后，“荒诞派戏剧”已经日渐呈现颓败之象，尤奈斯库的剧作尽管频频问世，但几乎没有一部能够像《犀牛》那样轰动一时，也没有一部能够超过《国王正在死去》的成就。这既表明“生活就是荒诞”的主题已经不再那么容易激起共鸣，又表明尤奈斯库已经江郎才尽。有人以其1994年辞世作为一个时代的终结[1]，而我们更倾向于认为，荒诞戏剧其实早在1962年《国王正在死去》上演之后就寿终正寝了。

二 《秃头歌女》

尤奈斯库对传统戏剧素有成见，认为“整个戏剧都有着某种虚假的东西”[2]，因而上剧院是件滑稽可笑的事，是去“看那些表面上严肃但是在自我做戏的人们”。最令他反感的则是那些形形色色打着现实主义旗号的戏剧，因

[1] 参见黄晋凯主编外国文学流派研究资料丛书《荒诞派戏剧》，北京中国人民大学出版社，1996年版，P.1。

[2] 尤奈斯库：《意见与反意见》，巴黎伽利玛出版社，1966年版，P.47。此节本段落及下段落的尤氏引文均出自此文。

为它们实际上“缩小了现实、减弱了现实、歪曲了现实”。尤奈斯库是个唯心论者，他认为真实并不存在于现实之中，现实很可能只是一种表象或错觉。相反，在想像当中、尤其是在梦幻当中，却充满了真理，“我们所梦想的一切，也就是说我们所希望的一切都是真的”。而那些所谓反映现实的戏剧完全排斥了想像，更不允许有丝毫梦幻的内容出现在舞台上。更有甚者，这些庸俗戏剧全然不考虑人类“最根本的苦恼：爱情、死亡和惊奇”！再者，演员作为“具体的、物质的、贫乏的、空洞的、有限的现实”，其一招一式都完全与创造一个想像现实的目标相抵触。两者相加，戏剧就彻底丧失了意义。因此，尤奈斯库声称自己更喜爱电影与小说。要不是自学英语，恐怕不会有剧作家尤奈斯库。

作为新戏剧的重要代表，尤奈斯库对戏剧的本质与特性有着个性鲜明的认识与主张。他认为，戏剧不是一般的读物，而是观众欣赏的对象。它自成一体，有着自身的逻辑与规律。因此，必须“将戏剧从那既非戏剧又非文学的中间地带推出来，使它恢复自己的领地，回到自然的范围之内”[1]。具体而言，便是清除所有非戏剧成分，将藏在幕后的戏剧手段全部暴露出来，再将这些手段推向极端，以营造幽默滑稽的效果。这种戏剧不是传统喜剧，而是“将一切推向极点，即悲剧性根源之所在”的新戏剧。尤氏要创造的是一种“强烈戏剧：强烈的喜剧性、强烈的戏剧性”。平庸的生活现实将被夸张的手法所分解，人物性格将被形而上学内容所取代，不再有悲喜剧之分，因为“喜剧性的就是

[1] 尤奈斯库：《意见与反意见》，巴黎伽利玛出版社，1966年版，P.59。

悲剧性的，而人类的悲剧是可笑的”，且“由于喜剧性就是荒诞的直觉性表现，因而我认为它比悲剧更令人绝望”。由于这些主张与传统戏剧观念格格不入，因此他将之称为“反戏剧”。

《秃》剧创作起因看似十分偶然与简单，但实际上是作者对各种社会现象以及戏剧本质长期认真反思的结果。这部以“反戏剧剧本”为副标题的剧本，其剧名的产生过程本身也意味深长。尤氏最初为之取名为《轻轻松松学英语》，但很快就改变主意，后来设想的几个剧名也被一一推翻。最后，在一次排练过程中，饰演消防队长的演员误将“金发女教师”说成“秃头歌女”，在场的人无不捧腹大笑，尤氏当机立断地决定用作剧名。当然，剧中既无秀发歌女，更无秃头歌女，剧名与剧情风马牛不相及这一事实本身就极具荒诞色彩。

然而，“反戏剧”精神更多体现在剧情、结构与语言上。全剧共有11场，并不存在明确的行动或贯串始终的事件，场次只是根据人物上下场的原则来划分。此剧从史密斯夫妇的无聊闲谈开始，在马丁夫妇“一成不变地念着史密斯夫妇在第一场戏中的台词”[1]中落幕，中间则是前来作客的马丁夫妇“相认”（4场）、两对夫妇谈话（7场）、消防队长的插曲及其与女佣玛丽的“重逢”（8场），相互之间绝无半点联系。结构同样不符传统剧作法的要求，没有开端也没有发展，没有铺垫也没有悬念，没有突转更没有高潮，甚至连结尾都无从谈起，与《等待戈

[1] 有关剧本台词与“舞台指示”均引自外国文学流派研究资料丛书《荒诞派戏剧》收录的高行健译本，P.299－335

多》一样呈现循环特点。随着情节的消失,赖以生存的人物性格也就烟消云散。所有人物都是所谓“既无饥饿感,也无明确的欲望,无聊得要死”的傀儡或机器人,除了鹦鹉学舌般喋喋不休之外,没有任何思想或心理活动。众所周知,一旦将结构与性格两大要素抽去,剧本便只是徒具形式的空壳,而尤氏正是通过这种手段来揭示“戏剧机制简单的空转”。

那么,戏剧机制又是靠什么来空转呢?答案十分简单:僵化语言。在尤奈斯库看来,这种语言表达了“内心生活的空虚,日常生活的机械,人在其社会环境里难分你我”的现实,实在是体现荒诞的绝好手段。如此,语言便顺理成章地成为《秃》剧的重要成分,作者甚至把它称作是一部“语言的悲剧”。在被问及此剧主题时,尤氏如此回答:“在这个戏里存在着两个东西,一个是语言,一个是平庸,并由此二者建立起一个非形象的结构。”他强调“荒诞派戏剧批评语言、批评基本要素,批评现实。”[1]该剧从头至尾充斥了陈词滥调,实乃是对那些缺乏思考能力、得过且过的“小市民”的无情挖苦与讽刺。马丁夫妇也好,史密斯夫妇也好,谈话都是同样地无聊、机械和荒唐,没有丝毫个性可言,即使互换也没有任何妨碍。请听史密斯太太:“鱼倒是新鲜。我可没馋嘴,就吃了两块。你也吃了三块,可你那第三块比头两块小。我可比你吃的多得多。今晚我比你吃得下。怎么搞的?往常总是你吃得多,你可不是个没胃口的人呀。”[2]真是庸俗至极!随着剧情的发展,这些说话机器越说越牛头不对马嘴。台词远非为了揭示人物性格,而只是简单的词汇或

[1] 尤奈斯库答肖曼,见《外国戏剧》1982年第2期,P.58。

[2] 所引台词均出自高行健译本。

合乎语法却不符合逻辑的句子堆砌，甚至只是音节音素的胡乱拼凑。尤其是在11场，颠倒、重复、绕口令、胡言乱语与插科打诨等手法无所不用其极。尤奈斯库肆无忌惮地对语言进行破坏，如同16世纪的拉伯雷和19世纪末雅里一样随心所欲地造词，将语言的实质内容彻底抽除，使之与人物一样只剩下空壳。如"咕噜咕噜学火鸡，都学火鸡咕噜噜"。"克里司拿木尔第；克里司拿木尔第。""教皇打滑。教皇无阀，阀门里反有教皇"等。

"反戏剧"精神还体现在舞台空间方面。尤氏十分重视舞台表达，因此其剧本有着相当篇幅的"舞台指示"。它们往往通过强化、反衬、对比等手段来突出荒诞，在揭示主题方面几乎与语言平分秋色。例如，为了表示人物交流的困难，马丁夫妇与主人史密斯夫妇谈话时出现了大量令人尴尬的"静场"(7场)，恰与1场史密斯夫妇相互之间没话找话及8场消防队长没完没了的荒唐故事形成鲜明对照。同样，在众人一派胡言乱语达到"高潮"的11场，台词字面意义被彻底取消，纯粹的音素与音节以及语调、音响等响彻舞台。最引人注目也最富成效的当属物体。科尔万指出，尤奈斯库在将传统的语言捣毁之后，物体便上升到了一个高度，它取代了人物，成为一个有着自身逻辑的独立体。剧中第一个开口"说话"的并非史密斯夫人，而是那口挂钟："英国挂钟敲着英国的十七下。"紧接着的那句"瞧，现在九点了"立即突出了荒诞性。而后，挂钟时而敲三下，时而敲五下，时而又敲两下。4场，当马丁夫妇经过长时间的交谈之后终于发现两人实为住在一个屋子、有着一个共同的女儿时，长长的静场之后挂钟竟然敲了二十九下！于是夫妇俩毫无表情地拥抱起来，挂钟竟又"很响地敲了一下"，可"夫

妇俩却没有听见"！挂钟的存在无疑大大增强了全剧荒诞气氛。此外，7场中的门铃也与挂钟有着相同的功能。必须指出的是，由于物体在尤奈斯库剧中总是以匪夷所思的梦魇面目出现，因而其剧染上了浓厚的超现实主义色彩，布勒东将之视为其理想的实现者绝非偶然。尤氏曾经表示："超现实主义的革命和所有的革命一样，是一种回归，是一种复原，是生命和精神所必不可少的需要的表现。"[1]因此，他本人也自认为是在恢复那场止于1930年的"戏剧革新运动"。

《秃》剧结尾同样堪称"反戏剧"典型。尤奈斯库曾经设想过两种结束方式：一是当所有人物下场之后，两三名演员边叫喊边冲上舞台，剧院经理与警察官兵闻讯也立即上场，为了避免混乱和惩戒效尤，还对着那些反抗的观众们当场开枪。接着，一边是经理与警官互相庆贺，一边是警察们用枪口对准观众，威逼他们离场。二是在两对夫妇重新争吵时，女佣上来大声通知作者驾到。演员闻讯立即分站两排并鼓起掌来，作者以稳健的步伐走上舞台，然后伸出拳头对着观众喊道："这帮流氓，我饶不了你们"，大幕急速落下。但第一种方式被认为太复杂太费钱，第二种方式又被认为过分具有挑战性，因而都被否定，最后还是以马丁夫妇重复史密斯夫妇的开头几段台词作为结束。但无论哪一种方式，都极为标新立异，反映了作者反对因循守旧甚至甘冒风险的精神。而最后一种方式除了更加经济易行之外，同时也赋予剧本一种循环式结构，主旨与形式从而得到了协调一致。

[1] 尤奈斯库：《意见与反意见》，P.71。

这样一部戏的演出引起激烈反对应在意料之中。除了少数人持赞扬态度之外，绝大多数批评家与观众都齐声谴责。但尤奈斯库还是以顽强的意志坚持了下去。两年之后，《秃》剧在巴黎拉丁区于舍特剧院东山再起，演出从此欲罢不能，成为该剧院的保留剧目，至今已有半个多世纪之久。而三年后《椅子》上演成功则可被视为其"反戏剧"的最终胜利。

三 《犀牛》

1960年，尤奈斯库第10部剧本《犀牛》被巴洛搬上了法兰西剧院舞台，巴洛除了执导之外，还亲自扮演主角贝朗吉，演出受到了观众与批评界的一致欢迎，3个月之后，英国导演威尔斯在伦敦皇宫剧院执导此剧，由奥立弗[1]担纲主演。由原先不为人知的导演和演员在简陋破败的小剧院上演到如今由大牌明星在国立大剧院里上演，这无疑标志了尤奈斯库的戏剧大师地位最终确立。

批评家们一般将《不为钱的杀人者》看作是尤氏风格变化之开始，不仅因为有了一个贯串性中心人物贝朗吉、篇幅相对较长，不再局限于客厅或内室，取而代之的是城市和大街，表现手法也更丰富更练达。最重要的是，戏剧不再只表现"人生荒诞"的主题，还表达与其时代有着一定关联及具体社会含义的情境与思想。自1958年起，尤奈斯库与英国戏剧评论家泰南[1]围绕着"社会现实主义戏剧"进行了一场论战。泰氏认为，尤氏剧作过于悲观、过于抽象和

[1] Laurence Oliver(1907—1989)，英国著名演员、导演。

脱离社会现实。后者则反驳说自己反对一切意识形态说教，包括以图解为目的的“现实主义和资产阶级”戏剧。布莱希特戏剧之所以不可取，就是因为它缺乏深度，人物只有两维，少了“形而上一维”。而只有增加了这一维，戏剧才能“超越历史的真实或短暂的定势思维”。这场论战旷日持久，尤奈斯库发表了许多文章与谈话，泰南的批评并没有能够将其说服。然而，他的创作开始发生变化却是事实。与前期相比，后期创作无论是在情节、结构还是在人物、语言等方面都有明显变化。在《犀牛》大获成功之后，有人甚至极端地认为尤氏已经“资产阶级化”，其戏剧开始成为传达作者思想的传声筒，并因此将其开除出“先锋派”之列。

《犀牛》的产生与剧作家二战期间在罗马尼亚的个人遭遇有着直接的联系。其时许多青年在法西斯分子的宣传鼓动下纷纷加人“铁卫军”，充当希特勒德国的帮凶。将近20年之后，尤氏决定通过戏剧来表达自己对专制制度的愤恨以及对小市民意识及其存在方式的蔑视。剧本为三幕四景的大戏。按照尤氏本人的说法，剧本“遵守了戏剧的根本规则：一个简单的思想、同样简单的发展以及一个结尾”[2]。剧情颇富寓意：外省某个小城，一日突然出现犀牛，全城议论纷纷，主人公贝朗吉和朋友让也为此吵得不欢而散。其实，这只是一场波及全城的“犀牛病”之征兆而已。次日，不仅贝朗吉所在的办公室就有同事变成犀牛，而且让也在其

[1] Kenneth Tynan（1927—1980），英国著名戏剧评论家，对二战之后的英国剧坛产生过很大影响。

[2] 引自阿巴斯答多：《尤奈斯库的〈犀牛〉》，法国保尔达斯出版社，1970年版，P. 155。

眼皮底下长出了额角、失去了人性。几天之后，小城犀牛泛滥成灾，汇入这股洪流的人兽有增无减，甚至连贝朗吉的女友也难抵诱惑，最终弃他而去。贝朗吉在一阵痛苦与犹豫之后，勉力喊出了“我将坚持到底，决不投降”[1]！全剧构思巧妙，发展迅速且符合逻辑，再加上时间地点相当集中，因而颇具古典主义特征。

然而，《犀牛》在本质上仍不失为一部先锋剧作。这一特点无论在人物描写方面还是在语言风格方面都有体现。除了贝朗吉之外，多数人物为昙花一现，仅仅具有职业特点，并无任何性格可言。即使贝朗吉有了较多“人性”特点，但与传统的“性格”相比，他只是一种概念，甚至是作者的传声筒。与此相应，语言同样具有无个性与无风格的特点，仍是根据自身机制运转的机器！能指与所指的关系被割裂，约定俗成的含义被抛弃，故意混淆引申义与本义等手法随处可见。有时，貌似正确的句子后面会加上具有修正意义的短语，出现相互抵消的现象。如“亚洲犀牛为独角，非洲犀牛为双角，反之亦然”等。为了突出语言的荒诞，尤氏还特意设置了一个逻辑学家，用混淆是非的手法来制造效果。其中一段“推理”尤为著名：“所有的猫都会死的，苏格拉底会死，因此苏格拉底是猫”。至于类似《秃》剧中纯粹强调词的音素与音响效果的场面，同样比比皆是。

与前期戏剧一致之处还表现在强调图像性与观赏性方面。《犀牛》的舞台效果十分强烈。正如作者所说，它是一部将戏剧特有手段置于首要地位的“戏剧作品”，“不仅仅

[1] 译文均由笔者译自法国保尔达斯出版社1970年出版的原著。

是对话，同时也是舞台指示”。这在一幕尤其明显。作者强调要通过人物动作、舞台布景与物体来组成“活的图像”，因而有着大量的细节描写，而这些细节无疑突出了生活的无聊与乏味。此外，物体、音响和灯光等也同样如此，无论是广场上“沾满灰尘的可怜兮兮的树木”，还是办公室里的挂钟和桌椅，以及到处张贴的标牌、来往不断的犀牛脚步声、吼叫声等，都构成一幅幅“活生生图像”。如最后一幕，贝朗吉房外先是传来一阵阵令其心惊的犀牛吼声，接着房前房后都被牛声包围，脚步声也越来越响，而后犀牛开始露面，并很快将墙推倒。耐人寻味的是，这些可怕的吼声竟渐渐地有了节奏和乐感，最终变得悦耳动听，而无处不在的犀牛竟然也变得漂亮起来……正是在这种情形之下，苔丝才终于经受不住诱惑，投入了犀牛的怀抱，牛性最终战胜了人性，荒诞战胜了理性！可见布景、物体、音响等功能之强并不亚于挂钟或椅子。此外，和尤氏其他剧作一样，剧中的梦幻色彩也同样十分强烈，而人变为犀牛本身就是一场大噩梦，更何况剧中几乎人人都变成了动物，最后包围了整个舞台，甚至连电话里传来的都是犀牛之声……

《犀牛》剧的审美效果也有别于传统戏剧，并非单纯的悲或喜，而是多种效果混合并存。对尤奈斯库来说，就如生活中悲喜同在、可笑与可怕并存一样，荒诞主题与生俱来是喜剧性的，但它同时由于揭示了生存的虚无又是悲剧性的。《犀牛》与尤氏大多数剧作一样，在轻松滑稽的喜剧气氛中开始，但越发展便越呈现黑色。就语言和表演风格而言，此剧无异于一部笑剧或闹剧，恰如一位批评家所言，它与尤氏的其他剧作一样“最忠于闹剧的规则和冷面表演的

原则”。然而，当大量喜剧手法堆积达到顶点之后也同样会产生悲剧感。就剧情本身而言，人类在犀牛病蔓延时竟然束手无策，最后又不由自主地全部变成犀牛，恰似古希腊悲剧中人难以逃脱命运一样。还有人则将它看作是一部哲理笑剧或道德寓言剧或幻想剧。而评论家们的众说纷纭本身就显示出剧本的丰富性和复杂性，对此剧众多不同的导演方式更是有力的佐证：巴洛将其处理成悲剧性闹剧，意大利人将其表现成痛苦的正剧，德国人加强了其悲剧性，美国人则将之变成一部笑剧……

综观尤奈斯库戏剧可以发现，将之与贝克特或阿达莫夫相提并论虽然不乏一定道理，但却在很大程度上抹煞了他们相互之间的差异。如果说贝克特剧作更多通过毁灭一切来表达人类绝望与无救的话，尤奈斯库的戏剧则主要通过夸张变形、尤其是超现实主义的梦幻手法来揭示生活的荒诞与无意义，每一部剧本都是人类努力失败的记录。但尤奈斯库戏剧的发展与贝克特正好相反，不是走向静止，而是走向骚动，不是在静默中等待死亡，而是在越来越快的节奏中导致暴力与毁灭；其舞台图像也不是走向虚空，而是走向复杂，其手段越来越丰富，甚至到了令人目不暇接的程度。然而，在这种发展与变化当中，尤奈斯库令人遗憾地重复着自己：一以贯之地抨击陈词滥调，一以贯之地抨击世人随俗苟安，一以贯之地揭示物体的泛滥肆虐，一以贯之的闹剧手法、梦幻场景和寓意倾向……最终导致其戏剧失去了青春活力，变成了不再受人欢迎的老生常谈。

第四节 日 奈

一 “恶魔诗人”

日奈(Jean Genet,1910—1986)降世几个月后便被母亲抛弃[1]。巴黎一家公共救济院将其接受后不久,又转给外省一农户收养。十岁那年,他被指控偷盗,第一次被遣送至少年教养所,于是反抗之心萌生:“感到有一种成为偷儿的需要”。天性崇尚自由的他不久出走,单身从巴黎跑到南方海滨,却很快被警方遣返。随着年龄的增长,日奈变得越来越与社会格格不入,两年之后数度重蹈覆辙,成为屡进屡出教养所和监狱的“边缘人”。虽然他在成年之后告别了收容所,可等待着的却是浪迹天涯。自1930年起,他先从欧洲流浪到北非,数度参加海外军团,但由于受不了军中令人窒息的空气,最终独自越过地中海回到了祖国。他很快又开始了从南欧到东欧的新一轮流浪,足迹遍及意大利、南斯拉夫和波兰等国,谋生手段依然是乞讨、行窃甚至卖淫。二战爆发后,他在巴黎多次因在书店、布店行窃被捕,出入监狱之频繁简直到了令人瞠目结舌的程度。

然而,和历史上许多怪才一样,这个以反抗社会颠倒秩序为荣的“边缘人”身上洋溢着一股罕见的才华和诗

[1] 一说为其母亲在其出生后不久撒手人寰。参见肖曼:《让·日奈的生平及其作品》,载《戏剧艺术》,1999年第2期。

情。显然，流浪为其提供了取之不竭的创作源泉，囚笼滋养了其撒旦般的叛逆精神，而丑与恶则成为令其吟唱不已的缪斯！自1942年起，他亲历的种种不幸在高墙深院的特殊氛围中得到了升华，化为一首首诗篇、一部部小说及剧作，恰如一发发炮弹投向社会，形成一波高过一波的冲击浪潮，使得整个法国都为之震颤！也正是这种罕见的才情使诗人免于在牢内终其一生。早在1943年，为了不让这位“当代最伟大的诗人”再度入狱，科克托就曾亲自出庭为之辩护，一时轰动法国。1948年，当他因一桩新罪面临终身监禁之际，包括萨特在内的一批作家联名上书共和国总统，这位“20世纪的波德莱尔”终获特赦。萨特对这位奇才呵护备至，甚至为其作品全集洋洋洒洒地写了一部题为《圣人日奈，演员与烈士》几十万字的“序言”。

与其生活一样，日奈的文学创作也“命中注定”与监牢联结在一起。1940年初，他被关押进弗莱涅监狱，尚未定罪就被穿上号衣，遭到同室那些仍穿便服的嫌疑犯们的蔑视。有一疑犯胡诌了几首“哭哭啼啼”的“蠢诗”，竟然招来一片喝彩。大受刺激的日奈为了迎接挑战，索性运用亚历山大诗体创作了一首无可挑剔的《死囚》哀歌，以纪念被判决执行的一位朋友，“原因是他杀害了偷了自己不足一千法郎的男友艾斯居德罗”。波奈伏瓦写道：“日奈作品中的重要主题都已经出现：死亡、罪犯之美、同性恋以及与此恋情相关且常常显得淫秽的爱情观念，它既抒情又壮美。”[1]当然，这首诗既没有被嫌疑犯们读懂，更没有得到他们捧场，可它却奠定了日奈的诗人地位，并因此改

[1] 波奈伏瓦：《日奈》，法国学府出版社，1965年版，P.15。

变了他的命运。至1949年,除诗集外,他还发表了四部小说及自传《偷儿日记》等,充分显露出其无与伦比的文学天才,更向世人展示出一个"残酷地真实与壮丽地神秘的世界"。

1947年,日奈两部剧作《严密监视》和《女仆》问世。后者应茹威之请而写,并于同年被其搬上舞台,不料引起一片抗议,观众纷纷指责剧本"不道德"和"无耻之极",无可奈何的茹威只得停演。两年之后,《严》剧在马杜兰剧院上演,一颗戏剧新星无疑已经升起,可日奈却出人意料地宣布退出舞台。可事实上,他早已被戏剧的强大魅力所吸引,此后除了偶尔写些杂感外,几乎只写剧本,并在50年代下半期先后推出了《阳台》、《黑人》和《屏风》等。进入60年代后,他基本停止了文学创作,精力更多用于支持世界各地的抗议活动方面。随着艾斯林《论荒诞派戏剧》一书的出版,日奈的名声不胫而走,影响遍及全球。如今,日奈已经被公认为法国当代剧坛上独树一帜的大剧作家。

二 "理想的仪式"

和阿达莫夫一样,写作对日奈来说乃是解脱痛苦的手段,戏剧更是宣泄愤怒的最佳途径。正如他在《百花圣母》中所写的那样:"和所有的孩子、少年或成人一样,我曾经自在地笑过,甚至大声地笑过,可是随着我的生活进入反抗之后,我便将之戏剧化了。在将调皮、轻浮、捣鬼的东西去除之后,我只是保留了那些本身就是悲剧的成分:恐惧、绝望、悲戚之爱……而我只有在诵读这些犹如女巫那抽搐的脸一般的诗歌时才感到解脱。它们令我的灵魂得到

涤净。"[1]十年后萨特经过一番认真研究之后,得出的结论与这段自述几乎如出一辙:"日奈在将恶传染给我们之后便感到了超脱。他的每一部书都是一次净化努力,一部精神分析剧……十年的文学等于一次精神分析治疗。"[2]

世人公认,日奈剧作堪与中世纪诗人维庸[3]和19世纪象征主义大师波德莱尔的诗歌媲美。与维庸放声高唱《绞死者谣曲》、波德莱尔纵情讴歌"恶之花"一样,日奈在舞台上高高祭起的也是一面"恶"字大旗,通过将恶传给观众来宣泄痛苦和净化灵魂。于是,一如其诗歌小说,他的戏剧天地里充斥着杀人越货的大盗、攥窃成性的小偷、卖淫为生的妓女等各色"社会渣滓"。在这里,罪恶越大越受尊敬,行为越丑越是榜样;在这里,没有高雅优美的言辞,只有三教九流的粗言秽语;在这里,真实的世界实为虚无表象,幻觉与谎言才是真实的存在……总之,一切都被颠倒、混淆,美丑不分,真假莫辨。显然,日奈的这种戏剧与以形而上方式揭示人生痛苦与不幸的"荒诞派"不能同日而语,因此许多法国批评家都对艾斯林将其纳入荒诞派表示异议,萨特就明确表示日奈不属这一流派,理由是这个世界对他仍然具有意义,只不过他对这种意义难以接受与认同并采取仇视与批判的态度罢了。日奈剧作里的那些恶徒之所以以犯罪为乐,是因为他们首先遭到了社会的不公与抛弃,作为报复他们便反过来对抗社会,如果从这一意义上来审视的话,这些人物显然更接近于存在主义。只不过,日奈宣扬的是叛逆,赞颂的是丑恶,倡导的是堕落,创造的是一个价值观念颠倒的世界。

---

[1] 转引自波奈伏瓦:《日奈》,P.16。

[2] 萨特:《圣人日奈,演员和烈士》,法国伽利玛出版社,1952年版,P.501。

[3] Francois Villon(1431—1463),中世纪法国诗人,著有《大小遗言集》等。

主题如此与众不同，形式势必标新立异。日奈不是一位理论家，并没有留下太多论述，但从他与布兰的几次通信中还是可以整理出一些主要观点。日奈毫不掩饰他对传统戏剧的蔑视，反对这种以模仿现实为宗旨的陈旧样式。他写道："我虽然不能准确地说出戏剧是什么，但却知道它所必须拒绝的是什么，即从外部观察的日常动作之描绘；我去剧场是为了看我自己，看到我不可能或不敢看或梦想的自己（成为一个人物或通过某种多样化人物以及故事的形式）出现在舞台上，即我自己却是能够成为的那种样子。"[1]因此，日奈从一开始追求的就是一种反传统、反现实主义的戏剧。他在介绍《女仆》时声明它是一部非写实的寓意剧，强调演出时必须摒弃现实主义的表演方式："这是一则故事，也就是说某种寓意性的叙述形式。在我写它的时候，其首要目的是为了通过指出并拒绝那个过去的我来厌恶自己，其次目的为在剧场内制造某种不安……一则故事……必须既相信又拒绝相信，但如要让观众能够相信的话，演员就不能用现实主义方式去表演。"[2]日奈重申自己"从来没有抄袭过生活"，不管是事件还是人物，如果人们依然能够在自己剧本里发现生活的话，那只因为"生活极其自然地在我身上盛开出图像或者将之照亮……而已"。在布兰排演《屏风》剧时，日奈甚至要求"禁止让阿拉伯工人点火柴：不能够在舞台上'模仿'火柴的火苗"。原因很简单，用火柴在舞台上点起的火苗与在房间里或别处点起的火苗一模一样，所以"必须避免"！

---

[1] 日奈：《作品全集》（四），法国伽利玛出版社，1968年版，P.269。

[2] 同上。

既然不再写实，日奈戏剧势必与某种象征联系在一起。事实上，假象、丑恶、犯罪等作为日奈颂扬的主题，早已超出寻常的含义而具有强烈的象征意蕴。日奈理想的戏剧更接近于宗教仪式。他写道："在一个与我们生活中的讲台相似的舞台上，重要的是重新组成最后的晚餐。从这个我们好不容易才重新发现的惟一的主题来看，两千年期间，最高雅的时髦戏剧每天都是在弥撒祭献中表现的。"[1]正是从仪式角度出发，他才十分憧憬历史久远却又仍然保持着神圣与节日气氛的东方戏剧，甚至认为"即使极其优美的西方戏剧也有一种假面狂欢的、化装舞会的，而非宗教仪式的气氛……人们对我讲述的关于日本、中国或巴厘的节日，萦绕在我脑际的也许崇高的想法，使我感到西方的戏剧样式过于粗俗。"[2]因此，他对西方传统戏剧不屑一顾："即使是非常好的西方剧本看上去都那么肮脏不堪。舞台上发生的一切总是那么幼稚可笑。至于主题的深度，其语言的华丽有时又欺骗了我们。在剧院里，一切都发生在显而易见的世界而绝非他处。"[3]

显而易见，在这种戏剧形式中，最为突出的便是仪式化风格特征。日奈正是通过象征性的仪式手段，使得恶之主题得到酣畅淋漓的张扬，并在观众心灵里造成了前所未有的激荡。在所有"新戏剧"剧作家当中，日奈无疑最为重视这种几乎具有宗教力量的仪式美："一场不能打动我灵魂的演出是徒劳无益的……艺术的功能之一无疑便是将

[1] 转引自全小虎：《戏剧是一种毫无意义的礼拜仪式》，载《外国戏剧》，1988年第1期，P.10。

[2] 转引自波余伏瓦：《日奈》，P.120。

[3] 转引自苏甫：《法国戏剧五十年》，P.379。

美之效果取代宗教信仰。这种美至少应该具有一首诗即一桩罪行的力量。"[1]在由日奈担任总主持的这场宗教仪式中，演员成为祭司，观众成为信徒，罪恶是礼赞的对象，地狱成为天堂，黑暗成为光明，杀人犯成为圣人，监牢成为圣地，就连妓院也都变成了教堂，一切都被翻了个底朝天！"大祭司"日奈正是通过对这么一个颠倒的世界进行礼赞才达到了宣泄与净化之目的。应该说他在很大程度上实现了自己的理想，其剧作上演之后，尤其是《阳台》、《黑人》和《屏风》等剧对观众心灵所产生的巨大震撼以及引起的抗议浪潮便是有力的明证。

三 "恶"的礼赞

在分析日奈戏剧艺术特点时，我国评论家肖曼认为除了其显著的仪式性之外，他还"擅长于借助镜子的游戏和反光的折射，来展示现世人间的一切均不过是幻觉、是谎言、是噩梦而已"[2]。确实，这种特点从第三部剧作起便极其鲜明地体现了出来，无论是《阳台》、《黑人》，还是《屏风》都在揭示这么一个主题：世界只不过是一种虚假的表象，真实从来就不存在，而舞台本身又通过表演使得表象之上又覆盖了另一层表象，从而使人物与事件更成为似是而非的存在。日奈曾经如此回答别人的提问："我的人物全是面具。你怎么能指望我告诉你他们是真的还是假的呢？这连我本人也并不知道。"[3]以戏中戏、镜子、反射和幻象等种

[1] 波奈伏瓦：《日奈》，P.121。

[2] 见《戏剧艺术》，1999年第2期，P.50。

[3] 斯泰恩：《现代西方戏剧理论与实践》( )，P.219。

种仪式手法来揭示生活的谎言本质、来礼赞人性之恶在这三部戏里可谓达到了登峰造极的地步。

"阳台"是由伊尔玛夫人开设的一家不同寻常的妓院，各式人等来此"幻觉之家"并非为了一般的性满足，而是为了实现自己生活中所得不到的种种与性相关或无关的幻想。这里有38间各类房间供客人幻想，并提供相应妓女让其在行为上得到满足。于是，在教堂的一间圣器室里，人们看到身穿金光灿烂的祭祀礼服的"大主教"正用"低沉而虔诚的语气"没完没了地演讲，旁边的女人机械地应付着。当他将主教服和厚底靴脱掉之后，其平常的身份和平庸的便服便暴露无遗，原来"主教"实际上是生活中的一名管道工——罗歇。在另一间房间里，身穿长袍的"法官"正在"严肃"地审讯一个年轻漂亮的女小偷，房间里还站着一个赤膊打手。在接受"审讯"之前，女小偷竟然要求法官爬过去舔她的脚，打手则不断应法官要求扮演逼供者……第三间房间里是一位腼腆的"将军"，只见他兴致勃勃地骑在由一名女孩扮演的马身上，令其"跪下，前进，甩开蹄子飞奔"，还为她带上嚼子、套上笼头、盔甲和马肚带，而"将军"本人最后则英雄般地战死疆场……此时，大街上不断传来骚乱和枪弹声，原来罗歇发动的"革命"爆发了，前去镇压的正是老鸨伊尔玛的情人与合伙人警察局长乔治。暴乱者们先是将妓女尚达耳当作革命的象征，后来又要求伊尔玛取代在战乱中丧生的女王，嫖客于是纷纷摇身一变，分别成为主教、法官和军官等人。然而革命很快失败，而这些嫖客经过这一事件后突然发现，美梦一旦成真之后，欲望反而难以满足。最为典型的例子便是罗歇，这一位在失败之后又返回"阳台"，在本为警察局长建造的陵墓里过足了瘾之后，竟

然自我阉割而死……

在这出戏仪式特点极强的布景当中，最为突出的当为推镜子。前三景里，除了特殊的布置之外，共同的布景均包括天花板上挂着一盏枝形吊灯，三道颜色不同的缎面屏风，而最醒目的是右边隔墙上那镶嵌着镀金和雕花框子的镜子，其中反射着一张凌乱的床。4景小老头的卧室里，三面墙壁均为镜子组成，其一举一动都映在三面镜子里，为此日奈还要求另外增加三名演员来扮演镜中人物。事实上整个演出过程中到处都是重重叠叠的影子，连伊尔玛的房间也不例外。甚至在罗歇死后，她的房间里仍然映照着其陵墓，其形象永远地反映在这个世界上"幻想之家"……镜子在剧中无处不在无时不见，它将舞台的各个部分都叠映在观众面前，直弄得人们眼花缭乱，在镜子的作用下，现实世界化成了子虚乌有，一切都变成了难以把握的虚像，甚至连人物也像萨特所指出的那样成为"图像之图像、幻想之幻想"。

除了镜子之外，日奈还大量地运用了其它手法来强化仪式性和幻觉性。首先在布景方面，1景里有一扇屏风涂成血红色，在另一背景屏风的一扇门上的画着一个西班牙式的耶稣受难大十字架；5景伊尔玛的卧室更是布置得"非常雅致"，枝形灯和镜子之外还摆设着三把扶手椅，而"巨大的镂空花边从衣架上挂下来。即使在6景的葬礼厅里，虽然一片狼藉，也迷漫着一种庄严的气氛。其次，仪式性还通过演员的化妆和表演得到了增强。日奈要求"演出应具有在大教堂举行弥撒的那种严肃性"，但演员的表演与这种庄严气氛却必须形成鲜明对比，要显得"庸俗下流、狂暴和低级趣味"。几乎所有人物都脚蹬半米高的厚底靴，而每个

人物都根据不同的角色要求进行装扮，如主教除了脸化妆得很夸张之外，他的肩膀被披风扩大到极至，看上去是个“巨大而僵硬的稻草人”，而旁边的年轻妓女更是“浓妆艳抹”。8景伊尔玛夫人摇身一变成为女王之后，只见她头戴王冠，身穿白鼬皮大衣，而其他人也是个个显得异常高大。人们看到，《阳台》的每一景都是一场仪式，只不过祭奉的是邪恶与死亡罢了。不是吗？7景就发生在“阳台”的葬礼厅内，9景更是直接将死亡表现在舞台之上！无疑，这种强烈的仪式性使得剧本与社会现实之间出现了距离，而这正是作者所追求的目标。日奈曾经这样要求他的导演：“不要把这部戏演成像对这事或那事的讽刺。它是对图像和反射的礼赞，因此就该演成这种样子。只有在这种条件下，它的意义——无论讽刺与否——才会显示出来。”[1]。英国导演布鲁克于1960年在巴黎执导此剧时正是由于把握住了这一点才获得了极大成功和日奈的首肯。

在后两部作品中，黑色祭旗更被高高擎起，仪式也更加热烈隆重。《黑人》直截了当地在舞台上祭祀死亡。此剧虽是应导演兼演员罗洛要求为一群黑人演员而写，却也不是一部替黑人讨还公道的宣言书。日奈指出，这是一部由白人写给白人看的有关他们想像中的黑人的戏剧，同样，舞台上的白人也只是黑人头脑里的白人。于是，表现这种人物作为“幻想的幻想”的仪式便再一次展现在我们的眼前。由于整个仪式都是围绕着死亡进行，因而此剧的黑色便就愈加显得浓烈。剧情并不怎么复杂，表现的是一群黑人每晚都要举行的一场仪式，通过在假想的法庭上表演一

[1] 日奈：《作品全集》（四），P 276

场谋害一白人妇女来满足自身的梦幻和泄愤。作为一部写给白人看而又是由黑人来演的戏，此剧呈现出一种极为复杂的“戏中戏”特点，发展了前一部剧中特有的“图像与反射”特点。日奈要求由黑人演员除了扮演黑人角色之外，还得扮演白人角色(法官、主教、将军、王后等)，而“面具要戴得让观众看得见一条宽宽的黑带绕着它，甚至演员鬈曲的头发也要让观众看见”。他还要求演出时观众中便必须有白人，在一个白人观众也找不到的情况下，那就“在黑人观众进场时给他们分发白人面具让他们戴起来。如果黑人不愿意戴面具，那就用一个模特儿”。由此，仪式不仅仅发生在舞台上，它还延伸到了观众席和整个剧场。为了强调仪式性，日奈在剧中安排了一个始终在场的司仪阿奇波尔德，由他来叙述事件。整个演区都被布置成黑色，惟有台前的棺材上覆盖着白布。演员们的扮相、语言和表演也是相当夸张甚至自相矛盾，他们身穿晚礼服却脚着棕色皮鞋、脖系白色领带，妇女则穿金光闪亮又十分粗俗的长袍；人物的语言中除了大量的污言秽语外还有许多黑人宗教仪式咒语；表演时笑声尖利，哭则用“很有戏剧性的手势抹掉眼泪并发出一声长长的悲泣声”，白人妇女被杀害之后，黑人们边吹口哨边哼唱，围着其棺材跳着小步舞。这一仪式表演结束、黑人获胜之后，全剧以全体演员摘下面具跳舞结束。1959年布兰首次将这部戏搬上了吕泰斯剧院舞台，挑战性的主题、暴力性的场面以及强烈的仪式特点令观众耳目一新，受到极大震撼。

创作于1956—1958年之间的《屏风》虽以当时还处于法国殖民统治下的阿尔及利亚为背景，但作者本意并非同情阿拉伯人民的不幸或号召他们起来反抗。尽管如此，由

于当时北非人民反殖民运动正如火如荼，因此在相当长一段时间无法上演[1]，直到1966年才被布兰搬上法兰西剧院舞台时，仍然遭到极右势力的强烈仇视，几乎天天都有游行抗议和捣乱破坏。其实，日奈只是万变不离其宗地以被压迫人群为对象，以不幸、痛苦和死亡为主题，以戏中戏、面具、丑角表演为手段，向世人揭示人生如梦幻并展现一幅幅悲惨景象罢了。只是比起前几出戏来，《屏风》的规模更大、效果更强烈。全剧共有十七个场景，人物一百多个，舞台上搭了四个平台，上置可灵活分隔的折叠式屏风。这些屏风由演员根据需要搬上舞台并四处移动，还可不时在上面画些象征性图案。一个演员饰演多个角色，或带面具或通过化妆。动物及自然现象等效果由演员自己制造。总之，一切都与现实主义的摹仿背道而驰。全剧并无严格意义上的行动，更多是围绕着阿尔及利亚在殖民时期发生的一系列事件的一连串滑稽表演。当一位阿拉伯活动分子被杀害之后，他们或组织起来，或个别行动，杀白人，烧果园，舞台上充满杀戮景象。但到最后，白人竟和阿拉伯人一起捅破一道屏风，来到象征死亡的最高一层平台上，共同以平静的心态观看着底下的冲突。应该承认，日奈客观上还是赞扬了阿拉伯人的反抗精神，并以他们的胜利来结束全剧。但正如苏雷指出，此剧与其说是描写阿人民反抗殖民统治的斗争，不如说是在宣扬日奈的悲观人生观点，如人永远不幸，人生活在欺骗、盲目和狂妄之中，人的任何斗争都是荒诞的等等。就其风格而言，此剧则再次体现了日奈的仪式戏剧精神。

[1] 此剧1961年首演于德国柏林，整整比法国首演早了五年，可见当时它在法国遭到的阻力之大

不少评论家都自然而然在将日奈戏剧与阿尔托的“残酷戏剧”联系在一起。确实，日奈在许多方面与阿尔托有着相似之处。两人均为不同程度的社会“边缘人”，对西方文明与社会一样地厌恶与愤怒。两人对东方戏剧都有着浓厚的兴趣，一样地致力于创造一种充满节日与宗教气氛的仪式剧。日奈戏剧反抗社会的主题、粗俗激烈的文词、简单直接的舞台画面、尤其是强烈的仪式性等特点，更容易令人将其视为阿尔托信徒。特别是1964年布鲁克与另一位英国导演在一场名为“残酷戏剧”的实验活动中上演了《屏风》片断之后，这种说法似乎已经成为一种定论。笔者认为，在承认两人共同之处的同时，有必要指出两者之间的根本差别，即日奈没有像阿尔托那样将其戏剧看作是拯救社会的灵丹妙药，而仅仅满足于运用这种形式来向世人揭示笼罩在表象之上的层层假象。他虽然也反对传统西方戏剧形式，却没有像阿尔托那样从根本上否定它，既没有将文学剧本骂得狗血喷头，更没有彻底否定传统的剧场演出形式，相反却是全力以赴地写好每一部剧本，做到每一部都有所创新。他在剧本阶段就强调要突出戏剧本身的特性，在演出阶段更要求导演和演员强化“戏剧性”，以达到演出的仪式效果。也正是在这个最容易令人将其与阿尔托混为一谈的地方，日奈显示出与残酷戏剧的本质区别。在阿尔托剧中，仪式的目的是为了排除全体观演人员的“内毒”、治疗社会的疥疮，而在日奈那里，戏剧并不负有号召人们反抗、改造社会的义务，仪式仅仅是为揭示生活的虚幻、礼赞罪恶，而不是为了“以毒攻毒”。正如评论家维尔缪所指出的那样，日奈局限于从内部来揭示戏剧的人为性，并将之真正变成了自己戏剧手段的对象，既不追求形而上，也

不追求魔术，"仪式"目的与结果均在其中。维尔缪的结论是："尽管将两人进行对比不无教益，但日奈与阿尔托道路上的共同之处还是有限"[1]。与在阿尔托与日奈之间简单地划等号的做法相比，我们更倾向于这种观点。

[1] 维尔缪：《安托南·阿尔托与戏剧》，P.312。

第 8 章

“残酷”的蔓延

如前所述，自柏林剧团访法以来，叙事戏剧便在法国舞台风靡一时，宿将新秀无不或自觉或被动地卷入这股新潮。布莱希特的头上很快罩上了一层神奇光环，导演如普朗雄等、剧作家如阿达莫夫等无不对其崇信得五体投地，不仅在言论上大力倡导“叙事风格”，而且在创作中身体力行，取得了令人刮目相看的成就。在他们影响下，“布式创作”蔚然成风。然而，进入60年代、尤其中期以后，此风日渐式微，一是因为若干心术不正者恶意贬毁，二是因为戏剧界少数匠人片面理解、生搬硬套，严重损害了布氏形象与叙事戏剧声誉，令许多观众敬而远之。在这一背景下，沉寂了30多年的“残酷戏剧”以燎原之势再度兴盛，阿尔托独领风骚，当年的狂人转眼成为革新人士顶礼膜拜的对象，一场新的变化迅速酿成，戏剧面貌大为改观。

发人深省的是，“残酷戏剧”虽于30年代发轫于法国，却长期处于无人问津的状态。直到50年代它才首先在大西洋彼岸的纽约开花结果，60年代再由一批来自欧美各国的阿氏信徒传回故乡。美国“外百老汇戏剧”运动的中流砥

往如以贝克为首的生活剧团、以蔡金为首的开放剧团以及波兰戏剧革新人士格洛托夫斯基、英国导演布鲁克等人先后来到巴黎“传经布道”，“圣人”阿尔托突然在故乡起死回生，当年人们不屑一顾的“奇谈怪论”如今竟然变成金科玉律，各种各样打着“残酷”旗号的实验戏剧纷纷出笼，其势恰如洪水决堤不可阻挡。

60年代的法国戏剧在阿氏理论的推动下，导演权势日益膨胀，表演越来越占据中心，剧作家地位却江河日下。文学不再至高无上，案头也不再是创作起点。在多数导演眼里，语言至多与其它成分如音乐、声响、美术、物体等平起平坐，而在一些极端者看来它甚至可有可无。戏剧的功能再也不是像维拉尔等人所鼓吹的那样旨在教育民众或普及高雅文化，当然更不像林荫道戏剧那样纯粹为了满足消遣娱乐的需求，而是要恢复古老戏剧、尤其是东方戏剧之精神，让观众积极参与一场不乏神奇之效的“仪式”，在脱胎换骨的同时改造社会。因此，如果说“新戏剧”找到了文学语言的“对应”物质表现手段、布莱希特旋风破除了对古典戏剧的迷信，那么阿尔托热潮则彻底更新了对戏剧本质的认识。而在“五月风暴”推波助澜之下，这股热潮使得法国戏剧出现了前所未有的新气象。

本章并不专门叙述“残酷戏剧”的传播过程，只是选取了布兰、巴洛和姆努什金三位成就卓著的导演，通过他们的演出实践来探讨阿尔托的巨大影响。由于三员大将分别代表了不同的年龄阶段，有着不同的时代背景，因此多少能够反映出阿氏理论在战后法国剧坛的传播过程与实际作用。

布兰的名字如今早已与新戏剧粘合在一起。由于新戏

剧与阿尔托有着千丝万缕的联系，因而布兰也就与"残酷戏剧"难解难分，更何况他曾与阿尔托结为莫逆之交。正是在阿氏理论与实践的熏陶之下，他才别具慧眼地相中了最初颇遭冷遇的三位新人，开辟了一条与众不同的戏剧之路，从而促成了新戏剧的诞生。虽然布兰主观上并非刻意实践阿尔托那惊世骇俗的戏剧理论，且与之保持着一定的距离，但客观上他所取得的成就实为60年代"残酷戏剧"的风行奠定了坚实基础。

作为二战之后长期雄踞法国舞台的戏剧家，巴洛同样曾与阿尔托有着不同寻常的关系，为法国极少数最早深得"残酷戏剧"精髓者之一。他在实践中一贯以此理论为指导，无论一帆风顺还是逆水行舟，都始终不渝地致力于阿式实验，同样取得了令人称羡的业绩。但作为自成一家的大导演，巴洛又有着许多独到的见解，因此其创作实践并不能被视为"残酷戏剧"理论的简单运用，这一点在他对当代法国戏剧文学重视方面体现得尤其鲜明。

姆努什金及其"太阳剧社"的真正腾飞是在60年代中期尤其是在"五月风暴"之后。建团伊始，剧社就将戏剧与社会现实结合在一起，不再像前辈那样仅仅满足于通过戏剧自身的变革来达到影响观众与社会的目的，而是要在内容与形式两个方面直接与社会现实联系在一起，进行一场名副其实的戏剧革命。于是，"太阳剧社"的每一次演出都成了一场热情奔放的节日仪式，观众的整个身心每一次都在其中得到强烈的震撼与洗涤。事实上，这些演出集传统与现代、东方与西方、布莱希特与阿尔托于一体，充分体现了60年代后期法国戏剧的一般特征，预示了其在70年代的发展趋势。

第一节　布　兰

一　非凡的经历

布兰（Roger Blin，1907—1984）出身于巴黎市郊著名小城塞纳河畔奈依的一个医生家庭，从小就显露出多方面的艺术天性，尤其擅长模仿表演。在索尔邦大学求学期间，布兰最为热衷的是新近崛起的电影艺术。有趣的是，正是文学与电影为他引来了两位极具反传统精神的"教父"，即超现实主义诗人普雷韦尔和"残酷戏剧"的鼓吹手阿尔托，促使他最终走上戏剧道路。

由于酷爱电影，大学生布兰经常在半夜光顾周围电影院的廉价场，遂与有着相同嗜好的普雷韦尔结成知己，在他的影响下与"十月小组"往来密切。这是一个受苏维埃革命影响具有宣传鼓动性质的文艺团体，其成员在政治上偏左，反对一切现存资本主义制度，在艺术上激进，敌视一切传统形式。他们的演出往往以时事为题材，属于短小精悍的活报剧。在普雷韦尔这个"反殖民主义、反警察、反军事主义、反神父以及在某种程度上反社会民主党分子"[1]的引领下，布兰经常出入十月小组的活动场所，观摩他们的演出，甚至还同台共演、上街游行。这些离经叛道的活动很快导致思想保守的家庭与他断绝了关系。

[1]　傅荣：《十月小组》，法国布古瓦出版社，1977年版，P.244。

虽然布兰渐渐涉足业余戏剧演出，但他并没有决定以戏剧为业，对电影艺术依然一往情深。于是，他开始撰写电影方面的评论，为超现实主义和苏联影片辩护，表达对瑞典、德国表现主义影片的喜爱以及对受林荫道戏剧影响的影片的厌恶。在他1928—1930年发表的影评中，不乏真知灼见，旗帜鲜明地表达其反传统、主张独创的观点。布兰此后再也没有如此集中地发表自己的艺术见解，但在创作中所体现出的精神则如出一辙，足见这一阶段对布兰戏剧观形成所起的重要作用。

通过影评锻炼，布兰对电影艺术的钟爱迅速升温，索性从纸上谈兵走向拍摄现场。20年代起他开始在银幕亮相，从群众演员一直到主要角色无不欣然接受，其形象先后在一百多部影片里出现，仅在二战之前就有三十多部。即使战后他在戏剧领域成就斐然时，仍时常接受片约，频频出镜。只是由于布兰的长相过于特殊，不太适宜担任主角，限制了他在电影表演方面的发展。然而，除了自身形象这一先天因素之外，真正使得布兰自甘于在舞台上充当普通演员并一辈子献身戏剧艺术的根本原因还在于阿尔托以及其他戏剧家们的影响，其中又以阿尔托为最。

布兰于1928年左右结识阿尔托，不仅与其叛逆精神一拍即合，而且对其惊世骇俗的戏剧主张兴趣浓厚。如果说是普雷韦尔将他引入戏剧之门的话，那么正是阿尔托将他正式领上了戏剧舞台。1937年，刚刚创立了“残酷剧团”的阿尔托决定上演《钱起》，布兰除了为其担任助手兼场记外，还上台扮演哑巴杀手的角色。这次实践虽然归于失败，但对布兰的一生影响至深，因为他不仅战胜了天生结巴的致命弱点，树立了自信，而且切实体会到了“残酷戏剧”的

奥妙，发现了咒语般叫喊的力量和身体语言的巨大表现力，为其日后的戏剧革新事业奠定了良好基础。

然而，将布兰领进戏剧圣殿并使之矢志不渝的还有许多艺术家。最值得一提的有两位，即巴洛和伊特金。伊特金(Sylvain Itkine,1908—1944)是位极具先锋意识的导演，在当时名噪一时，被认为是二战之前最重要的戏剧革新家之一。1936年，布兰在其执导的雅里剧作《被缚的乌布》中担任角色，长达一年半的排练使之获益匪浅。此前，布兰还于1932年结识了巴洛，两人保持了终身友谊，艺术上相互切磋，创作上相互支持。布拉德比指出，尽管巴洛与布兰两人性格迥异，命运也不尽相同，但他们的戏剧生涯平行，观点也极为相近。布兰后来之所以能够战胜种种艰难险阻并在新戏剧方面建树重大，无疑与巴洛强有力的支持密不可分。

1949年，布兰正式从事导演艺术。这一年，他成为巴黎蒙巴拿斯街区一家小剧院经理，有了相对稳定的实验基地。由于长期的艺术积累，他执导的第一部作品就已显出大家气派，三年之后更以导演《等待戈多》一举成名，此后十余年间成为闻名全球的贝克特剧本权威导演。1966年，他因导演日奈《屏风》一剧又一次掀起巨大波澜，其导演艺术至此时已炉火纯青。然而，这一位"'四人联盟'以来科波的真正精神继承人"虽然功勋卓著，但除了在1976年获得过"国家文学与艺术大奖"之外，没有得到过任何官方青睐，与处处受宠且一度大红大紫的巴洛形成鲜明对比。所幸的是，历史是公正的。布兰这位"野性而又孤独的艺术家"早被世人公认为"当今世界三四位真正重要的大导演之一"。

二 "新戏剧"的功臣

在诸多名声显赫的法国导演中，布兰对当代剧作家及其作品无疑倾注了最多的热情与心血。在他导演的剧目里，当代剧作占绝大多数，经典剧本反而成为难得的点缀。更有甚者，除了一部《麦克白》外，所谓的古典剧作只是半个多世纪之前斯特林堡的两部戏！他也自称喜欢古典，但与实际情形似乎不符。真正道出心声的应是他在《面具》杂志上的一篇专访，他表示自己的导演宗旨为通过发掘新人新作来"推翻四分之三的戏剧"！正因为如此，在其将近四分之一世纪的导演生涯中，他始终都以培育当代戏剧为己任。可以毫不夸张地说，没有布兰，就不会有贝克特等人的脱颖而出。如果说1952—1953演出季值得载入史册的话，那么布兰对新戏剧的功绩无人能与之相匹，因为这一季的三出重要演出中，就有两出是由他执导推出的。而在那些日后成为中流砥柱的剧作家的创作道路上，布兰始终都是他们的忠实朋友和坚强后盾。

阿达莫夫是新戏剧作家中最先成为布兰的好友并得到其鼎力相助的一位。1944年，《滑稽模仿》写成之后一直乏人问津，布兰读完立即萌生导演意愿，只是苦于没有场地并缺经费迟迟无法实现，此后多年他为之奔波不息，直到1952年才在朗克利剧院正式公演。布兰除了执导之外，还扮演主角职员。通过强调表演和因陋就简地充分运用灯光来营造气氛，演出成功地突出了剧本主题，虽然没有引起多大反响，但评论家们对他的表演和导演艺术均给予了较高评价。1950年，塞罗导演《大小操练》时，布兰又自告奋

勇地出演主角"残废人"，其对新剧作之重视可见一斑。须知，在当时巴黎大小剧院对新戏剧十分漠然的情形之下，布兰能够接受挑战需要的不光是智慧，更是勇气。

事实上，在寻机导演《滑》剧时，布兰兜里还揣着新人贝克特的一部剧作，那就是日后名震全球的《等待戈多》。布兰为作品独特的风格倍感震动，兴奋异常，认为剧本"赤裸中包含了丰富而又奇特的内容"，但要真正搬上舞台谈何容易！布兰整整花了三年时间筹集资金和寻找场地，最终落实在塞纳河左岸巴比伦剧院。其时，多数演员对剧本内涵感到难以理解，习惯于陈旧表演程式的演员更是感到无法适应，因而不是当场拒绝就是临阵脱逃。面对重重困难，布兰以其坚韧不拔的精神一一加以化解。经费不足，布景师以手工缝制幕布，道具工在衣架上包一层绢纸，再用泡沫塑胶将底座掩饰起来，就制成了一棵光秃秃、长着几根枝桠的树！没有效果灯，灯光师便躲在幕后控制土制"灯罩"来表示月亮升起等。经过三年多的曲折，"戈多"终于登台亮相！尽管初演后批评界反应冷淡，名家如戈吉耶者故意保持缄默，甚至在以后几天里还出现过一些上流社会观众起哄捣乱，但消息还是不胫而走，巴黎观众迅速蜂拥而至，以至于剧院欲罢不能，竟然连演了一百多场，不久又在全世界掀起了一股"戈多"热。成名之后的贝克特更是笔耕不已，布兰则一部接着一部将之推上舞台，成为公认的"贝剧"权威。1978年他应法兰西喜剧院之邀重新执导《等待戈多》，表明其大导演的地位已经坚如磐石。

成就如此辉煌，布兰非但没有陶醉，反而加倍努力地发掘和扶持当代戏剧家，尤其是那些在思想观念上与现存社会水火不容、在表现手法上与传统戏剧格格不入的"离

经叛道”者。最突出例子便是1966年搬演日奈《屏风》之举。写于1956--1958年的这部戏发表后，谁都不敢接受这部十分烫手的剧本。布兰明知在法国上演风险巨大，还是为之奔走呼号了五年，在阿尔及利亚独立协定签订四年之后，终于在由巴洛领导的奥德翁剧院将这部连作者都认为“无法上演的”剧本献演给了法国观众。虽然日奈并没有从政治的角度来审视殖民地问题，但由于剧中表露出同情阿尔及利亚人民，因而在法国社会引起了轩然大波。那些怀有浓重殖民主义情结的右翼组织团体将演出视作一场挑衅，一些刚刚亲历过战火的老兵认为它是对为捍卫国家利益出生入死的军人们的侮辱，而不明真相的观众尤其是年轻人则在他们的煽动下觉得它损害了法兰西形象。所有这些人纠集在一起，不仅在剧院内大叫大嚷、不停地往舞台上扔鸡蛋、蕃茄甚至放鞭炮，还在剧院外组织一支支游行抗议队伍。他们除了在报刊媒体上制造声势外，还在议会内叫嚣要减少甚至取消奥德翁剧院的经费。所幸的是正气凛然、明辨是非者大有人在，每一次较量中总有人挺身出来捍卫演出，而演员们也因正义在手而毫无惧色，哪里被迫中断就在哪里继续上演。以朗格为代表的戏剧活动家们以及各种戏剧组织纷纷起来声援，文化部长马尔罗则在议会辩论时理直气壮地为日奈辩护，严词驳斥对手并挫败了敌人的阴谋。从这场风波当中，人们更加体会到布兰扶持新戏剧的难能可贵。

布兰十分重视戏剧的反抗精神，强调一部戏剧史便是一部“边缘人”的反抗史。“五月风暴”之后，他将目光集中在那些思想激进的国内外青年剧作家身上，频频将那些表达反抗主题的剧作搬上舞台，真正做到了像萨特鼓吹的那

样"介入"社会。因此，当人们翻开布兰60年代中期之后的导演作品名单时，便会发现绝大多数为各国进步剧作家的抗议作品，且往往与重大政治事件密切相关，如美国青年剧作家温伽登以越南战争为题材的《吸血鬼》、古巴剧作家马奈以18世纪海地革命事件隐喻古巴革命的《修女》等。与此同时，他在艺术上仍一如既往地进行创新实验，如在杜比亚的《母牛在哪里喝水呢？》等剧中大量运用内心独白，在比耶杜的独白剧《我说过我是驼背了吗？》中尝试一人两种不同的独白方式，在莫拉仅有两个人物的《酒的蓝色》中大量潜台词空间处理实验等。其最后一出导演作品为1983年在奥德翁剧院上演的弗里希的《三部曲》，在这部现实与梦幻、生命与死亡、严肃与幽默相混合的演出中，舞台上表现他那一丝不苟的精神给许多评论家留下了深刻的印象，有人称此剧的演出"如大师画作般地令人神往"，并将布兰视为"当代戏剧的最重要的掘井人—魔术师之一"。

三　"完全戏剧"

布兰的贡献除了在于发现和扶植了一批新人之外，更在于通过大量的实践形成了自成一家的导演风格。他与布鲁克、格洛托夫斯基、斯特莱尔、维泰兹、姆努什金等人一起代表了20世纪下半期的欧美导演新潮流，极大地推动了当代导演艺术的发展。

布兰从不公开宣扬自己的戏剧观点，更不刻意追求标新立异。1950年，他针对记者提问如此作答："导演是什么呢？什么都不是，人们不应该谈论导演，他不应该有什么个

性，不要去确定什么风格，而应该将作者的思想再现出来，一丝不苟地，而不必添枝加叶。”他反复强调，“我没有理论，且努力避免形成个性特征的风格。”[1]甚至认为最好的导演乃是作家本人。然而20多年的实践表明，尽管没有太多的理论阐述，但他的每一部作品都个性鲜明，风格独特。正由于布兰从一开始就表现出不与传统苟合的反叛精神，反对盲目建立导演风格与体系，主张戏剧多样化，所以其导演剧目与形态反而呈现出极其丰富多彩的面貌。

众多专家都强调，布兰的导演艺术在很大程度上体现了阿尔托“残酷戏剧”精神。笔者认为，在指出这一点的同时，绝不能忽视两人之间的差异。事实上，虽然布兰参与过阿尔托的戏剧实验且受过一定影响，但他对“残酷戏剧”理论并不彻底认同，远非不折不扣的阿氏信徒。正如阿斯兰指出的那样，布兰由于与阿尔托有着极为一致的背景，如结交超现实主义者、喜爱电影与绘画、迷恋东方戏剧、反对资产阶级的庸俗生活与艺术等，因而在思想上有着许多共同之处，但与其谈影响不如说偶合，而他们俩人在众多的一致之外，更存在着许多差别。

首先，布兰并没有彻底否定剧本，更没有将文学打入冷宫。他依然十分尊重剧作家，视导演为剧本的舞台体现者。与阿尔托只是将剧本看作一种前文本而可以任意处置的观点不同，布兰认为它自成体系，仍是导演艺术的出发点。他拒绝将自己的观点强加给剧本，即使演出令人摸不着头脑时也不愿越俎代庖。在遇到问题时，他更是主张到剧本内部去寻找解决方法。有时，他的观点甚至与传统导

[1] 1950年2月24日《艺术报》采访录

演相当接近，如要求凭直觉去根据剧本提供的线索去追寻那曾经给作者以灵感的源头等。

其次，阿尔托主要是一位敏感多思的理论家，布兰却是位从来没有离开过舞台的实践家。阿尔托短暂的一生中虽然有过两次创建剧团的经验，但登台表演的机会有限，导演的经历更是屈指可数。布兰的经历恰恰相反，他很早就活跃在银幕与舞台之上，二战后更是全身心地投入实践，除了担当剧院经理、组织安排演出剧目之外，更亲自出任导演与扮演角色，积累了丰富经验。即使在成名之后，他仍然一身两职地活跃在剧坛之上。布兰之所以称不上戏剧理论家，一方面由于他天性不擅言词，另一方面更由于他崇尚实践，厌恶空谈。人们几乎很难见到他的长篇宏论，为数不多的记者访谈录均是有的放矢，从来没有空泛之词，但具体实在的经验之谈却包含着深刻独到的见解，弥足珍贵。

最后，布兰与阿尔托最重要差别应在于对导演的认识。阿尔托将导演置于君临天下的主宰地位。受其思想影响，50年代中期以来崛起的一代导演无不在舞台上颐指气使，剧本及其作者只能听天由命地任其宰割。可是，布兰始终抱定为剧本服务的宗旨，从不惟我独尊。他对那些新派导演并不以为然，对他们的霸道气势更是极为反感。也许正是在这个意义上，布兰才与那些最终归顺主流社会、接受各种荣誉与职位的导演们彻底区别开来，始终在一条孤寂困苦的道路上单身独行。

当然，布兰在许多方面与阿尔托有着相近之处，最重要的便是对"完全戏剧"的追求。他尽管十分尊重剧作家及其剧本，但从不盲目崇拜。只有那些令其感动的作品才能

获得他的青睐，尤其是那些具有特殊意义的作品，如斯特林堡的后期剧作等。从其导演的剧目中可以发现，他所选中的实际上都是在内容和形式上都有所打破传统、有时甚至完全与之背道而驰的剧本。最为突出的当数贝克特剧本。当他读到《等待戈多》时，立即意识到戏剧创作的一个新时代开始了，认为在这之后，有些剧本就变得“不堪耳闻”，指出贝氏作为一位“对话形式的伟大革新家”，其语言简洁、丰富、有力，“像毕加索使得某种绘画不再可能一样，他使得某种戏剧变得不再可能”。不言而喻，正因为布兰充分认识到了贝氏对传统戏剧的巨大冲击，才不遗余力地加以扶持。

布兰力图达到的是一种具有诗意的“完全戏剧”，亦即一切表现手段均为创造诗一般的意境服务：“诗意是达到现实的惟一方法。现实主义便会由此成为超现实主义。它应给人以‘从来没有见过’的印象。一间路易十五式的沙龙只有在沙堆的背景里才有可能真正成为现实主义的……必须回到象形表意文字；倘若一张黑色屏风穿过舞台时，但愿它表示的是夜色降临。”[1]布兰认为，导演在拿到剧本之后应如同雕塑家一样去寻找其中“最强烈的情感密度”。而要将这些情感表达出来则有赖于演员，布兰因而和阿尔托一样，十分重视演员的表演能力，既要会在外表上突出人物面貌特征，更要能在台词、节奏、步法甚至目光等方面准确体现剧本精神。除此之外，布兰还十分注重通过各种具体、对应的舞台手段来追求诗意演出。他在选择剧本时，一个重要标准便是看它是否已经包含所谓的“完全戏剧”的因

[1] 1966年6月3日《战斗报》。

素。无论是斯特林堡、阿达莫夫,还是贝克特或日奈,他们的剧本之所以受到布兰的青睐,就在于它们为其追求新的诗意提供了用武之地,而最为突出的例子便是《等待戈多》。

布兰在导演此剧时充分调动想像,因地制宜找到了最为合适的"对应"演出方式——马戏形式,使之成为当代导演史上一个难得的范本。贝克特的剧本本身具有极大的不确定特性,为导演留下了较大创作空间。就人物而言,埃斯特拉冈和弗拉季米尔这两个既不知从何处来也不知往何处去、整天东游西荡的人物很容易被处理成"流浪汉",然而他们却并非通常意义上的无家可归者,而是某种具有形而上意义的人物,因此贝克特禁止布兰赋予人物以具体的意义。于是布兰便对应地加以中性化处理,使之成为类似马戏中的纯粹插科打诨的小丑。演出中,布兰从服装、语言到动作都竭力作小丑化处理。服装上,贝克特只标明他们头带一顶圆形礼帽,布兰却给弗拉季米尔穿上了中长西装大衣,旧的玫瑰色线衫,领子皱巴的衬衫和黑色的领带等;给埃斯特拉冈套上了打补丁的礼服,系上假领结,脚蹬一双过大的又破又旧的皮鞋,两人实际上均是半流浪汉半小丑打扮。服装虽说破旧,但依稀保留了一丝往昔的尊严,而不是穷途末路的流浪汉,凄惨中依然有着一丝希望。至于另一对人物,布兰按照英国版画中典型的"约翰牛"形象将波卓处理成农庄主模样,衣着鲜艳,下身穿马裤,小格子宽袖长外套,长统靴子,灰色礼帽。头上戴着秃头套,身上穿着假肚。幸运儿有着一头又长又白的头发,由于演员的特殊体型,布兰给他穿上了皱褶的条子汗衫,露出胫骨的过短裤子,外套一件缀有金色饰物的类似18世纪宫廷仆役

所穿的制服，并让他光脚穿着一双旧皮鞋。在以后世界各地的演出中，四个人物基本上都沿袭了如此扮相。在表演方面，布兰同样强调了小丑戏特点，如将波卓处理成马戏团的驯兽员，举着鞭子指挥着幸运儿如同牲畜，让其跳舞、思想，而埃斯特拉冈与弗拉季米尔也将幸运儿当作一种物体，如同小丑戏中的道具一般来处理，让他表演逗乐、转身、重复等。在剧本大量的静场中，往往布满了惊叫、询问、破句，虽然在内容上相互抵消，却富有音乐性，对音乐以及节奏颇有心得的布兰同样十分努力寻找恰当的形式与之对应。总之，该剧演出可谓彻底打破了传统戏剧演出形式，正如阿斯兰所说的那样：它"就是一种对戏剧演出本身的喻示。演员们在表演贝克特的这部剧作时，再现的是典型的、且是有意识地当作一场舞台经验来体会的具有示范性的演出模式"[1]。

尽管布兰以导演贝克特剧本而名扬四海，但道特认为布兰的声誉更多的是建立在日奈剧作的导演之上，认为他在其中进一步使物体具有了生命并参与进全剧的明指系统，而对"立即戏剧"(亦即对应戏剧)的追求则成为其创作中的一个永恒特点。布兰已经能够将剧本与演出两者有机地结合在一起，形成一个自我满足的意义系统。笔者则认为，在这一系统构建过程中阿尔托提倡的仪式性起着不可替代的作用。和日奈一样，布兰认为戏剧本身就是一场类似于弥撒的祭祀仪式。因此，在他所导的日奈作品中，每一部都充满着强烈的仪式性，其中又以1959年的《黑人》为最，为了符合日奈的本意，布兰将整个演出变成了一场名

[1] 阿斯兰:《罗歇·布兰》,巴黎制造出版社,1990年,P.129。

副其实的仪式。按照所有人物无论黑白均由黑人扮演的要求，布兰请来了由一群来自不同国家、口音各异的黑人组成的“格里尤剧团”，找到了由仓库改建而成、仅有两百座位的吕泰丝剧院，演出方式彻底打破了常规。由阿伽尔设计、主要由平台、转角构成的舞台装置强化了演出的仪式特点，最高的平台上面坐着白人王后和贵族，低平台上则坐着黑人王后，两位王后均坐着相同的镀金宝座，种族之间针锋相对的紧张关系由此便在空间上得到了凸现。为了加强仪式感，扮演白人的黑人戴着面具却留出一条宽宽的黑圈，甚至连鬈曲的头发也暴露在外，表演则在司仪阿希巴尔德的主持下进行。演出在莫扎特小步舞曲中开场，又在舞蹈与音乐声中结束，增强了演出的仪式性并与现实形成对比。而在演出过程中，“对咒语及魔术特性有着天生的敏感”的布兰广泛运用了声音、音乐、舞蹈、面具等手段，既把每一个演员都变成了祭祀符号，更让观众每时每刻地感到他正在亲临着一场祭祀仪式。全剧演出获得了极大成功，评论界虽然对日奈剧作的评价不一，但对布兰的导演则几乎是异口同声地大加赞赏，一致认为它是“一次真正的成功”。

作为一个与阿尔托的同时代人，布兰不仅在戏剧观点上与之接近，而且在导演实践上也在很大程度上与“残酷戏剧”理论吻合。然而，作为一个长期活跃在剧坛上的艺术家，布兰无论在思想上还是手法上却都难以与阿尔托一致。而从实际结果来看，阿尔托对后世的影响更多地在于其残酷戏剧理论之上，布兰则更多地在具体的表导演实践之中。换言之，若要从总体上认识50年代以后的法国戏

剧，阿尔托自是值得大力关注，而布兰也同样不可忽视。

第二节　巴　洛

一　“流浪艺人”

巴洛（Jean - Louis Barrault，1910—1994）出身于巴黎郊区一个药剂师家庭。他八岁丧父，因而高中毕业后不得不边打工边学画。1931年，他毛遂自荐地给杜兰写信，因试演表现出色被破例收为免费学生，与维拉尔结成师兄弟。自称获得了“新生”的巴洛勤奋刻苦，深获杜兰赞赏。日后有“哑剧大师”之称的德库罗当时也在剧院担任演员，正悉心研究一套新的表演动作，并积极物色志同道合的帮手。巴洛很快成为其密友和学生，不仅掌握了哑剧技巧，而且还丰富了哑剧表演体系。这段“工间剧院”经历为巴洛日后的艺术发展奠定了坚实的基础。

1935年，巴洛开始涉足导演，组织了一批年轻人试着演出根据福克纳小说改编的《在母亲身边》，阿尔托观后赞不绝口，两人由此结为知己。巴洛初试牛刀小有成就后，便辞别杜兰另辟蹊径。经过一段时间的“实习”[1]，1940年他被科波录用为法兰西喜剧院演员，先后在多部大戏里担纲主演并很快崭露头角。在“莫里哀之家”的六年时间里，他除了主演过多部经典名剧外，还执导了许多古今重要剧

[1] 巴洛在巴黎租下一处地方，在那里广泛结交包括阿尔托、布勒东在内的具有激进思想的朋友，同时也组织一些演出。

作，以推陈出新的精神大大改变了该院几百年积淀起来的陈腐传统，为其注入了新鲜活力。

1946年，巴洛因不满国家重新修订的法兰西喜剧院章程，遂与妻子雷诺（Madelaine Renaud, 1900—1994）双双离去。两人不久在香榭丽舍大街上的马里尼剧院安营扎寨，成立了“雷诺－巴洛剧团”。这家剧院此前以上演轻歌剧为主，名声欠佳，因而茹威力劝巴洛三思而行。然而，雄心勃勃的他却信心十足，与妻子同心协力，很快召齐了演员并实行轮演制。这一创举加上出色的演出使得马里尼剧院旧貌变新颜，一跃成为现代戏剧的创作中心。然而，1956年由于未能续签租约，巴洛夫妇不得不浪迹天涯，除了在巴黎坚持演出之外，还率领剧团在国内外四处巡演，足迹遍布五洲四海，所到之处无不受到热烈欢迎，夫妇俩因此被誉为传播法国人民友谊与艺术的民间大使。

1959年秋天，鉴于雷诺－巴洛剧团的辉煌成就，文化部长马尔罗遂将“奥德翁－法兰西剧院”院长重任委于巴洛。在近十年任职期间，巴洛充分发挥其组织管理才干与艺术智慧，在资金有限、甚至常常陷于困境的条件下，创下了骄人业绩。在他领导下，不仅雷诺－巴洛剧团度过了一个“纯洁、快乐和繁荣”的时期，而且奥德翁剧院也一扫往昔死气沉沉的景象，成为一个生机盎然的“以年轻人和创新精神为中心”的戏剧园地。可惜，1968年“五月风暴”发生时，激进的大学生们将剧院占领近一个月之久，巴洛为了赢得他们的理解与之进行了几次对话。殊不知这些举动非但没有收到预期效果，反而引起了马尔罗的不快，八月份一纸解聘书便正式免去了巴洛院长一职，失去了基地的夫妻剧团再一次被迫“流浪”。

塞翁失马，焉知非福。对巴洛夫妇来说，失去固定剧院的同时意味着重新获得了自由，而自由对艺术家又是多么宝贵！从1968年至夫妇俩90年代相继辞世的20多个春秋里，雷诺－巴洛剧团先后落脚闲置的摔跤场、废弃的火车站以及无数的大小剧院，最后才“定居”于圆点剧院。令人回味的是，他们首次扎寨的马里尼剧院位于绿荫环抱的香榭丽舍大街北侧，而最后的这片栖身之地又位于同一条大街几乎与之相对的南侧，命运似乎注定把夫妇俩与这条举世闻名的大街联在一起，这也许正是他们将剧院改名为“雷诺－巴洛剧院”的原因所在吧！尽管地点不断变化，但是他俩高昂的艺术激情与创新精神始终如一，向世人奉献出了一部又一部的优秀演出。即使年届耄耋之年，巴洛夫妇都始终青春永葆，不仅热心扶持现代戏剧，而且还亲自登台表演。直到生命最后一刻，他们也没有离开那“爱至铭心刻骨”的戏剧艺术，真正为之贡献了毕生精力与才华。

二　“总体戏剧”

自从投身于戏剧这一“伟大而又荒谬的”事业之后，巴洛始终对之抱着崇高的信仰。在他看来，戏剧乃是一种爱的行为，宗旨在于团结人类，使之沟通并相互关爱，达到精神上的和谐一致。为此，他终身都以巨大的热情投入创作，期望通过一次次演出来“与同类进行交流，与他们一起分享孤独、痛苦、快乐、眼泪和欢笑”。

巴洛很早就与阿尔托结下了深厚友谊，而这种友谊又是建立在对戏剧的共同认识的基础之上。他对阿尔托为摧毁传统戏剧所作的努力钦佩之至，赞其为“火神之子、火之

化身”,对其“残酷戏剧”理论更是心领神会,自称深入到了骨髓之中。他在《回忆录》中表示,阿尔托与杜兰和德库罗一起乃是对自己产生过巨大影响的三大戏剧家之一。和阿尔托一样,巴洛对林荫道戏剧深恶痛绝,真切地期盼着一种充满生命力的新戏剧问世,而“残酷戏剧”无疑代表了这一方向。不过,他并没有完全承袭这一理论,而是自成一家地提出了“总体戏剧”思想。他认为,戏剧乃是一门由不同成分和谐一致地组成起来的“总体艺术”,一门主要通过形体动作来表达情感与思想的感觉艺术,其中文学、音响、音乐、灯光、哑剧、舞蹈乃至电影都占有其一席之地。如果一定要区分等级的话,那么最不重要的恰恰就是几百年来被奉若神明的剧本,最不可或缺的则是演员及其表演艺术。基于此,演员艺术便成为“总体戏剧”理论与实践的核心。巴洛认为有了表演便有了戏剧:“演员的艺术同时由动作艺术和语言艺术组成……当人们再也分辨不出听到的与见到的时候,戏剧现象也就出现了……演员的角色也就完成了。”[1]而演员的功力在于能够适应各种各样的表演方式,充分发挥形体与肌肉的表现力,以达到变无形为有形的目的。和阿尔托一样,巴洛十分注重演员运用肢体语言的表达能力,尤其重视哑剧、意大利假面喜剧等民间表演艺术,除了利用它们来训练演员之外,更注意在创作中汲取养料和灵感,努力将这些大众戏剧的手段融入自己的“总体戏剧”。

巴洛的戏剧实验始于1935年。在阿尔托等人的鼓励下,他召集了一群年轻人进行探索。为了创新,他没有从现

[1] 巴洛:《为了明天的回忆》,法国瑟伊出版社,1972年版,P.233。

成剧本出发，而是选择了福克纳问世不久的小说《在我弥留之际》进行改编，由于没有获得出版商同意，演出时只得改名。原著是一部运用意识流手法的杰作，叙述本德仑一家的不幸遭遇。故事围绕母亲艾迪的死亡、丈夫与五个子女的不同反应以及后事处理等事件展开，弥漫着一股浓厚的悲戚气氛。艾迪在临终之前立下遗嘱，要求长子杰威尔为其制作棺材，全家人必须在其身后将遗体运回老家安葬。小说中十五个人物从各自不同的视角来叙述事件、表露情感，大量的内心独白代替了相互之间的交流，没有过多动作和表面冲突。巴洛敢于将这一并不富于戏剧性的题材搬上舞台，显示出向传统样式挑战的勇气与决心。他不再依赖文学语言，而是充分运用演员的形体动作来创造一种阿尔托所谓的"象形文字语言"，还大力运用灯光、音乐和音响等手段来揭示小说内涵。他在一封信中写道："这出戏并没有剧本。只是一群演员和一名导演在台上工作。这是在寻找一种自我净化的戏剧……"[1]演出于 1935 年 6 月在"工间剧院"里进行，总共上演了四场。舞台上一切都依靠演员。他们除了扮演人物之外，还得表演环境、事件和物件，如河流、火灾、锯木等，乃是名副其实的"总体工具"。为了充分发挥"身体诗学"的表现力，除了必要的遮羞之外，演员们几乎一丝不挂。巴洛主演长子杰威尔，母亲临终之际他得锯木头做棺材，合眼之后他得骑马伴送载着灵柩的小车。在一无布景二无道具的条件下，巴洛仗着深厚的哑剧功底和刻苦训练，在舞台上灵活自如地时而扮人时而扮马，成功地塑造了人物交代了事件。演出时间持续两个小

[1] 巴洛:《为了明天的回忆》,P.84。

时，除了大约有半个小时的台词之外，绝大部分靠演员的动作来完成，高潮部分如杰威尔驯马、艾迪辞世、送灵队伍过河、火灾、发疯等场面均是演员们运用丰富的“象形文字”语言高超表演的结果，尤其是长达十多分钟的驯马场面，巴洛出神入化的表演让全场观众看得目瞪口呆！演出不仅倾倒了全场观众，而且感动了阿尔托，以至于两人在离开剧院时竟一路双双学着马步蹦蹦跳跳了好长一段时间。兴奋至极的阿尔托不久又在《NRF》杂志上撰文，称赞演出具有“某种神奇的魔力”，是戏剧界的“一件大事”。认为演员表演严谨、风格化，演出气氛神圣，舞台上每时每刻都令人激动不已。他不仅感受到了某种“直接的和身体的召唤”，更认识到了动作的重要：“(巴洛的) 表演表明动作具有不可抵抗的力量、成功地证明手势和动作在空间有多么重要，……它最终使舞台变成了一个悲怆而又动人的场所。”[1]总之，在阿尔托的眼里，这出戏已经是一部堪与巴厘戏剧媲美的“残酷戏剧”了。

尽管有人认为巴洛并没有能够真正实现其“总体戏剧”的理想，可是他在以后的创作道路上一直都在朝这个方向努力。无论是相对稳定还是四处“流浪”，他都始终将演员置于中心地位，重视形体甚于语言，竭力使动作语言产生“魔力”。1950年上演《司卡班的诡计》时，虽然舞台不像《在母亲身旁》剧演出时那样空荡，但布景仍然很少，舞台两侧搭起了台阶，又在两者之间架设过桥，大大拓展了表演空间，为演员施展才能提供了条件，扮演司卡班的巴洛从而大显身手，极其灵巧地“从台阶和梯子上跑上跑下，

[1] 阿尔托：《戏剧及其重影》，P.214。

从横栏上滑下来，模仿各种军舰，跳快步舞”，充分展示了其表演才能。

“五月风暴”后，巴洛并没有因重新“流浪”而放弃追求，建立“总体戏剧”的决心反而倍增。从爱丽舍－蒙马特旧摔跤场到奥塞火车站，直到最后的圆点剧院，巴洛进行了一次又一次的实验，推出了一部又一部不同凡响的戏剧演出。其中最具代表性的为1968年秋上演于蒙马特拳击场的三幕剧《拉伯雷》。不用说，在一个与旧式剧院风马牛不相及的摔跤场进行一场不以传统剧本为基础的演出，本身就是向传统戏剧发起的一场巨大挑战。阿尔托三十多年前的梦想终于在此成真！巴洛按照“总体戏剧”的需要对摔跤场进行了改建，“舞台”搭置在全场中央，被设计成一个庞大的十字架，观众四面围坐，而表演则同时在各个演区进行。该剧以拉伯雷的小说《巨人传》为基础，同时还杂糅了拉伯雷其它作品，演出中往往为我所需任意地加以剪接和拼贴，甚至还可即兴发挥。表演上也同样不拘一格，汲取了西方剧坛上流行的各种演出风格，呈现出一种开放性特点，与美国“开放剧团”、“面包与木偶”等这些将阿尔托奉若神明的先锋剧团遥相呼应。演出因此充满了中世纪和人文主义时期民间戏剧演出所特有的欢快热烈气氛，笑骂打闹始终不绝于耳，观众再也不是那种无动于衷的旁观者，而是与演员一起创作的热烈参与者。通过这种粗犷豪放的形式，巴洛对生活、对自由进行了热烈赞颂，也抒发了心中对政府无端压制自由、打击艺术家的愤懑情绪，表达了其对戏剧、对人生的坚定信仰。然而，正是由于缺乏统一和谐的风格，有些人对该剧颇有微词，认为它既没有深刻的思想内容，也没有强烈的戏剧张力，甚至演员的即兴表演也

往往流于某种无目的的能量发泄[1]。诚然，如果按照传统戏剧观来要求，《拉伯雷》剧确有许多不尽人意之处，但从发展观点来看，它仍不失为一部成功之作，至少它使“总体戏剧”进一步从理想走向现实，更何况它受到了广大观众的热烈欢迎。

综观巴洛一生的创作剧目，打破传统、建立“总体戏剧”的努力犹如一根红线鲜明地贯穿始终。我们看到，40年代有卡夫卡的《审判》、50年代有《城堡》、60年代有福楼拜的《圣安东的诱惑》、70年代有《小山丘上的雅里》、甚至80年代还有《爱之谜》等。值得强调的是，《圣安东的诱惑》一剧是巴洛邀请现代舞蹈大师贝雅尔一起共同创作的，鲜明地体现了巴洛努力打破各门艺术之间的传统樊篱的意愿与决心。虽然演出有成有败，但毕竟是为现代戏剧尤其是“总体戏剧”的发展作出了宝贵的贡献。至于这些摒弃了文本至上的陈旧观念、恢复了传统大众戏剧精神并杂糅了各种艺术手段的演出，不仅在当时是最受观众欢迎的剧目，而且在今天仍然是最值得我们研究的对象。

三 “戏剧完人”

巴洛一生孜孜不倦地追求“总体戏剧”，但并不因此对剧本采取彻底否定的态度，无论是古典的还是现代的优秀剧作他都极为重视，而不像阿尔托以及50年代以来一些激进戏剧家们那样不分青红皂白地一概排斥。这也许就是巴洛没有沿用“残酷戏剧”这一名词的原因所在。雷诺－巴

[1] 参见布拉德比：《法国现代戏剧》。

洛剧团成立伊始，就十分注意处理好剧目的平衡问题，努力做到在古典与现代、复演与创作、传统与实验"三条道路"上同步前进，以求既能继承和光大优秀的古典传统，又能不断地创新，构建适应时代变化要求的崭新剧目。早在 30 年代，巴洛就显露出"感兴趣于一切而不为任何事物所局限"的艺术倾向，演戏的同时还在银幕上大显身手，紧锣密鼓地准备现代戏的同时还专心致志地钻研经典名作。他被法兰西喜剧院录用之后，最初扮演的就是哈姆雷特和罗德里克，他导演的第一部戏是被他称为"古典戏剧庙宇里的一盏明灯"的拉辛代表作《菲德尔》。在其致力于建立"总体戏剧"的道路上，巴洛始终没有放弃在"三条道路上同步前行"的方针。从埃斯库罗斯到莎士比亚、从塞万提斯到莫里哀，从马里伏到缪塞、从费多到契诃夫，其演出剧目几乎涉及了欧洲戏剧史上尤其是法国戏剧史上所有一流的经典剧作，这对一个只有十来个人的剧团来说实属奇迹。尤为难能可贵的是，巴洛总是以现代观念与表现手法来拂去沉积在经典名作上的尘埃，使之重新焕发出艺术青春。

巴洛的更大功绩在于对现代剧作的关心与扶植。只要查阅一下 1966 年奥德翁－法兰西剧院节目单便可管中窥豹。除了拉辛和博马舍各有一部之外，其余六部均为现当代剧作。更为令人叹服的是，六位当中有五位新人如杜拉斯。在雷诺－巴洛剧团的当代剧目中，有多少不是多亏他们敢为人先地第一次搬上舞台，又有多少剧作家不是在他们的支持与鼓励之下才获得了勇气与成功！正是由于有巴洛这样一批具有真知灼见的导演高度重视现代戏剧，才使得法国的剧本创作经受住了 60 年代以来各种风暴的考

验，巴洛对当代法国戏剧确实功不可没！

在所有得到巴洛支持与帮助的剧作家中，影响最大、成就最高者莫过于克洛代尔。如前所述，克氏剧作问世之后相当长一段时间内乏人问津，而独具慧眼的巴洛却情有独钟，早就有意将其搬上舞台。自1941年被法兰西喜剧院录用之日起，他就一面不断游说克洛代尔同意由他来导演《缎子鞋》，一面大做院方工作。经过两年不懈努力，“剧目委员会”终于被说服，全体演员除一人外悉数投了赞成票，而素来孤傲的克洛代尔竟然同意删节，将原本计划两场演完的剧本压缩到一场。法兰西喜剧院这座向来被改革家们视为“僵化戏剧”的顽固堡垒，终于接受上演一部与其传统背道而驰的剧作，其中巴洛付出的艰辛不言而喻。更为令人钦佩的是，巴黎当时正处于德国铁蹄之下，一切文化项目均须由主管部门“宣传处”批准。德寇获悉之后，立即派员对巴洛进行威胁，要求撤消演出计划，但遭到他的严词拒绝。计划上马之后，他更是全力以赴，不仅负责导演，而且挂帅主演罗德里克。《缎》剧在排练期间竟然吸引了那些早已对程式化演出无动于衷的舞台工作人员凝神屏气地观看，而在1943年11月23日正式开演那晚，观众们更是热情高涨，自始至终全神贯注，在不知不觉中度过了寒冷的四个多小时！他们大声欢呼，用力跺脚，演出获得了空前的成功。这次胜利既是“法兰西民族的生命力在其国家舞台上重新崛起”[1]的标志，也是克洛代尔剧作获得新生的标志，对巴洛本人的戏剧生涯也有着不可忽视的影响。巴洛在此剧当中发扬了第一部导演作品《在母亲身旁》一剧

[1] 巴洛：《为了明天的回忆》，P.165。

的精神，充分调动了包括哑剧、音乐、歌舞、形体（甚至裸体）等一切表现手段，使其“总体戏剧”的理想进一步得到实验。

《缎子鞋》成功上演之后，克洛代尔视巴洛为自己剧作不可替代的最佳导演，对其寄予了无限的信任与期望，以至于在1948年竟破天荒地同意他将《正午分界》这部最具自传性的剧作搬上舞台。而巴洛也不负其望，他主演的梅萨令作家每次观看都激动不已。巴洛离开喜剧院之后，对克氏戏剧依然一往情深，几乎成为其独家导演，一有机会便要搬演，有的还经常不断地重新上演。他在1959年就任法兰西剧院院长时开演的第一部戏就是克洛代尔的《金头》，而1968年离开之前的最后一出戏竟然还是它。1980年当剧团最后一次从奥赛火车站搬迁时，巴洛第四次（却又是第一次）将全本《缎子鞋》完整地搬上了舞台，演出长达七个多小时，最终实现了克洛代尔的夙愿。要不是克氏过早地在50年代辞别人世，人们完全有理由相信，一对类似于茹威与吉罗多这样的导演—剧作家“双星”定然还会在法国戏剧天空中发出更加耀眼的光芒。

然而，巴洛在对待现代剧作方面同样信奉“感兴趣于一切而不为任何事物所局限”的原则。除了克洛代尔之外，巴洛还推出了许多新人，即使失败也不后悔。有人认为，50年代兴起的新戏剧正是有了他才真正站稳了脚跟。而早在40年代初期，他就曾向法兰西喜剧院大声疾呼，要求建立一个以上演现代剧目为主的小剧场。入主奥德翁之后，他更是努力恢复该院以扶植现代戏剧为宗旨的历史定位，不仅大剧院以上演现代剧目为主，而且还专门辟建了一个以实验为宗旨的小剧场，一心要让法兰西

剧院成为一个"以年轻人和一切具有创新精神的东西为中心的生气勃勃的剧院"。在巴洛就任院长期间，奥德翁成了名副其实的现代戏剧实验中心。如新剧院成立后的第二年，巴洛选择了尤奈斯库的《犀牛》，就连对其冒险精神一直欣赏有嘉的文化部长都替他捏着一把汗。但他不仅没有撤消演出计划，而且亲自执导并出演主角贝朗热。虽然演出由于敌人暗中捣乱没有获得预期成功，却使尤奈斯库及其所代表的新戏剧结束了以往只能在简陋小剧场演出的历史，为其赢得了应有的尊重与地位。1966年4月，由布兰执导的日奈剧作《屏风》更是经历了一场严峻考验。

不管道路如何崎岖，巴洛始终坚定不移地支持当代戏剧创作。即使在沦落到流浪的地步之后，他也从未放弃。70年代初他在雷加米耶剧场创办了国际戏剧研究中心；年逾古稀之后，他依然实验不止。1983年在圆点剧院由雷诺夫人主演杜拉斯的新作《萨瓦那海湾》一剧尤为令人难忘。在法国当代戏剧史上，无论是在数量上还是在风格多样化上，恐怕都很少有人能在扶持新人新作方面与巴洛媲美。在他的现当代剧作家名单里，既有阿努依、萨拉库，也有贝克特、杜拉斯、萨洛特等，简直是一部现当代法国戏剧创作之大全。

作为一个"戏剧完人"，巴洛拥有海洋般的胸襟，无论是逆水行舟还是一帆风顺，他都虚怀若谷，广延人才。早在巴洛夫妇成立独立剧团当年，就召集了许多来自法兰西喜剧院等剧团的大演员如布鲁诺、雷诺瓦等以及著名舞美设计师贝拉尔等人，成为当时法国最有活力、最富创造精神的剧团。正是有了这么一支生力军，巴洛才得以将大部分

精力放在现代戏剧的探索方面，才能够在有限的条件下上演了如此众多的新人新作。不惟如此，每当巴洛有了固定场所之后，他总要邀请国内外那些新一代戏剧艺术家与之进行合作。最为突出的便是其担任法兰西剧院院长的那段时期，几乎所有法国最具先锋精神的年轻戏剧家都受到过邀请，如布兰、赛罗、威尔逊、布塞耶、著名演员泰齐耶夫、贝雅尔等。这些艺术家们的参与无疑使得当时的法兰西剧院变成了一座举世无双的现代戏剧基地，其中有些演出早已作为范例而被载入史册，如《啊！美好的日子》、《屏风》等。

巴洛还是一位善于吸收其他民族戏剧艺术精华、重视与各国戏剧家交流的艺术家。对他来说，"戏剧具有消除分歧、显示人类共同一致之处的力量"。因此，由他主持的法兰西剧院不仅对法国戏剧家开放，而且还对各国艺术家开放。1966年，巴洛欣然接纳了以促进各国戏剧交流为宗旨的"国际戏剧"，为来自全世界的戏剧家们提供了交流场所。在这里演出的既有东方戏剧如日本的能乐、印度的卡塔卡利，也有欧美各国戏剧团体，其中包括当时还鲜为人知的格洛托夫斯基、斯特莱尔、贝克等。正是这种海纳百川的精神，使得奥德翁变成一个国际戏剧中心，为其日后成为"欧洲剧院"奠定了基础。60年代中期巴洛还邀请布鲁克主持"研究工作坊"，建立了世界上第一个由来自五大洲不同肤色的演员们组成的戏剧团体。巴洛离开奥德翁之后，虽然失去了固定的场所，但没有失去开放精神。无论是在奥塞火车站还是在圆点剧场，他们都努力办成一个对全法国和全世界艺术家开放的多功能戏剧活动中心。毫无疑问，正是这种宽阔的胸怀、开放的精神将巴洛造就成一名

享誉世界的"戏剧完人"。

第三节　姆努什金与"太阳剧社"

一　非常剧社与导演

要论60年代末70年代初影响最大的法国剧团，当是以姆努什金（Ariane Mnouchkine）为首的"太阳剧社"（Le Théâtre du Soleil）。通过对残酷戏剧理论与叙事剧理论的兼收并蓄，太阳剧社紧随时代潮流，不仅形成了自成一家的风格，而且很快成为领导整个法国乃至世界戏剧创作之时尚的剧团。

剧社前身为姆努什金等人于1959年10月创立的"巴黎大学生戏剧协会"。在布莱希特旋风刮起之后，各种戏剧团体在整个法国雨后春笋般地涌出，她的这一举动实在寻常不过。但该协会却有许多不寻常之处，如不问专业与经验广泛吸收并培训各科大学生，经常不断地举办各种戏剧讲座，邀请名人如萨特等前来作专题报告，注重与国外团体进行交往等。此外，剧社不设导演一职，视情况临时邀请，姆努什金仅负责行政事务，不参与任何艺术创作活动。

1964年，姆努什金等人对"戏剧协会"进行改组，正式创建"太阳剧社"。剧社成员不再限于大学生，而是来自各行各业，既有专业演员，更有业余票友。和美国一些观点激进的艺术团体如"生活剧团"一样，全体成员一起工作，一

起生活，轮流司炊，轮流打扫，没有任何报酬。作为开张首演剧目，剧团选择了阿达莫夫改编的高尔基剧本《小市民》，但11月的公演并没有引起公众注意。不过，剧社的排练方法令人想起科波：演员们于7月奔赴乡村生活了一个多月，每天清晨迎着朝阳在草地上进行形体训练，白天则大量讨论与排练。第二年在排练根据19世纪浪漫主义小说家戈蒂耶同名小说改编的《弗拉卡斯统领》时，姆努什金首次采用了假面喜剧的即兴表演手法来训练演员，同时还要求他们自己动手制作服装和搭景装台。这一切既是科波精神之延续与光大，同时又散发着浓重的时代气息。

1967年，太阳剧社选择了英国左翼剧作家韦斯克[1]影响较大的《厨房》。这是一部表现某家饭店里厨师和侍者生活的剧作，以他们几近疯狂的生活节奏来揭示资本主义工业化生产对底层百姓身心带来的迫害。在韦斯克的笔下，厨房简直就是一座监狱，工作高度紧张乏味，厨师与侍者动作机械、情感冷漠犹如机器，彼此间不断发生着一幕幕弱肉强食的事件。该剧虽是一部现实主义作品，但在写作上却重动作轻语言，无论在思想内容还是表现手法上都符合太阳剧社的要求。为了准确表现人物的工作与生活，剧社每个成员都专门到饭店厨房实地观察，体验厨师与侍者生活的快速节奏和紧张气氛。为了使演员的动作更具表现力，除了买来二手炊具练习真功夫之外，姆努什金还特地跑到勒考克[2]哑剧学校学习，并及时回团传授。这一切努力使得演出既保持了剧本的写实特点，又避免了"自然主

[1] Arnold Wesker(1932—)，英国当代剧作家，著有《大麦鸡汤》、《根》、《漫话耶路撒冷》等。

[2] Jacques Lecoq(1921—1999)，法国著名哑剧大师和戏剧教育家。

义",剧团也初步形成自己的风格。因此,在蒙马特马戏场的演出大获成功,观众蜂拥而至,一直持续到年底,总共达六万多人次。

1968年为太阳剧社发展具有重要意义的一年。一方面他们继续在建立自己的风格上大胆探索,另一方面,在左翼思潮影响下他们开始积极介入现实。"五月风暴"期间剧社成员每晚演出之后都要赶往索尔邦大学与学生们进行交流。当全法演职人员号召总罢演以支持学生运动时,他们经过一番激烈争论之后决定到各地工厂为工人演戏,与之打成一片并征求他们对演出的意见。这种送戏上门、与观众共同讨论修改的做法既是剧社介入现实的有效尝试,也为此后几部反映当代社会问题的大戏创作积累了经验。自这场风暴以后,姆努什金越来越注重发挥戏剧的社会功能。

由于法国社会动荡,原先签订的国内外演出合同纷纷取消,剧社便在汝拉山区一家盐场过起了名副其实的团体生活,除了进行各种训练如歌唱、即兴表演、小丑戏等之外,还吸取了生活剧团的经验,允许当地村民参加。虽然只有短短两个月时间,但对太阳剧社的成长却有不可低估的影响。他们作出了一项重大决定,不再选择古典剧目排演,而要从实际生活中寻找表现题材与对象。正如1975年姆努什金所说:"我们需要直接与社会现实接触的戏剧,不仅描述而且要激励人们去改变我们的生活环境。"[1]在此前提下,他们继续努力创造一种崭新的戏剧语言、建立一种新颖的观演关系和最大限度地发挥戏剧的社会功能。为此,

[1] 引自布拉德比:《法国现代戏剧》,P.206。

姆努什金热情鼓励演员大胆想像，甚至要求他们将传统的假面喜剧人物、小丑戏形象与现代动画片中的人物等糅合在一起来训练自己。这种闻所未闻的方法吓跑了大半成员，却催生了令人耳目一新的《小丑》，剧社与姆努什金的名声大震。

1969年上演的这部戏标志了太阳剧社一个新的转折点，它既是第一部集体创作，又是叙事剧理论的第一次全面实践。演出并无任何现成剧本，在姆努什金这位实际导演的指导下，先是确定了表现当代人的各种生活困惑的主题，如争权夺利、担心失业、性骚扰、家庭纠纷等，然后由每个演员各自根据某一传统角色信马由缰地驰聘想像，通过自由联想、文字游戏等即兴表演来排练。此剧的最大意义在于剧社经过将近五年的探索终于找到了自己的风格：剧本不再是演出的必要前提，文学语言也不再是交流的惟一工具，甚至连完整的剧情、缜密的结构等都不再不可或缺，创作的重点已经转移到动作、噪音、声响、环境等一系列非语言要素之上，如果人物还被保留下来的话，那也绝不是从所谓的心理或性格出发，而是从角色、甚至从面具出发。

《小丑》的创作方式无疑已经属于"集体创作"一类，但姆努什金认为它更多属于个人创作的汇总，还不是真正意义上的"集体创作"。为了充分利用这次经验，她决定趁热打铁，让剧社投人新的一轮创作中去。表现什么呢?她先是考虑民间故事，但很快推翻，因为如今的"民间故事"早已失去了原先的纯朴，成为资产阶级文化的一种"美"的点缀。相反，对刚刚经历过"五月风暴"的法国人民来说，以崭新的视角与手段将两百年前发生的那场惊心动魄的大革

命搬上舞台将极具现实意义。果然,这部名为《1789年》的演出在经过将近半年时间的排练之后,1970年底在米兰一炮打响,并迅速在法国造成轰动。太阳剧社的命运也因之大为改观,先是文化部将之列入了"常设剧团"名单并发放津贴,接着巴黎市政府又为其提供了位于万桑森林的废弃军火库。太阳剧社的夙愿终于实现!"军火库"开张之时适逢隆冬,平时静寂无声的林区竟然出现了车水马龙的景象。偌大的场子里并没有暖气设备,可剧场里人声鼎沸驱走了严寒。《1789年》连续上演了三年之久,观众据统计多达25万人次。按照道特的说法,万桑军火库一下子成了巴黎的戏剧圣地!

《1789年》的演出成功极大地鼓舞了全社成员,他们再接再厉地于1973年推出了《1793年》,军火库又一次成为全国关注的焦点。然而,姆努什金并没有得意忘形。为了直面人生,她再次将目光投向了当代社会生活,两年之后又推出了《黄金时代》。虽然手法依旧,但面目全新,因为它是剧社第一次正式面对法国当代社会现实。军火库门庭若市的景象表明,他们的尝试再度获得了观众的认可与支持。

在这三大集体创作剧目之后,姆努什金的艺术观似乎发生了不小变化,创作兴趣一度竟然转向了电影。姆努什金也早已不是集体创作中的"普通一员",而是自然而然地成为公认领袖。果然,当她重返舞台时,导演创作终于取代了集体创作,即兴现排剧目让位给经典剧作。80年代之后,姆努什金运用东方戏剧形式导演了一系列莎士比亚作品,获得了一次又一次成功,完全融入了当时蔚然成风的"导演戏剧"大潮之中。然而,太阳剧社已经不再像过去那样独领风骚。

二 《1789年》

《1789年》、《1793年》和直接从现实生活中取材的《黄金时代》三大作品标志了姆努什金及其太阳剧社风格的成熟。这三大作品受到评论家们一致推崇，如道特就认为它们乃是"五月风暴"以后具有总结性意义的演出。在内容上，它们都与法国社会现实联系密切，描绘出一张法国人民在风暴期间所梦想的社会图景。在手法上，它们体现了1968年以来出现的新型"戏剧性"创作方式。因此，对这三部戏进行一番探讨和研究也就显得十分必要。由于前两部内容与形式上均具有连续性，不妨可以看作是一出以大革命为题材的两联剧，所以我们将集中讨论第一部和第三部。

《1789年》被公认为具有里程碑意义，有人甚至将之与《等待戈多》相提并论。笔者认为此剧意义确实非同一般：首先，它确立了一种崭新创作方式即集体创作。当姆努什金最终决定以大革命为表现对象后，35人立即行动起来，分头前往各图书馆查阅资料，观看影片，还邀请历史学家作专题讲座。在充分掌握了历史背景知识之后，他们分成四五个小组，用即兴手法表演不同的历史事件。白天他们各自准备，晚上相聚在一起互相交流。在整个创作过程中，所有剧社成员地位平等，部门之间也没有严格界限，谁都不是绝对权威。在每个创作阶段，人人都必须有所贡献，都得参加演出的各个环节，包括设计、搭台、绘景、服装等，而技术人员必须听从全组意见。姆努什金更多在原则上进行把关，以批评的目光对各组表演素材进行评价与取舍。最

后在各组将三十多个段子汇总之后，她再与全体演员一起讨论，在集思广益的基础上完成整个创作。其次，独特的视角与风格乃是《1789 年》成功的关键。主题确定之后，姆努什金便对表现形式进行了深入思考。处理这种历史题材时一般存在着两种可能性，或是从历史名人如罗伯斯庇尔等人的角度出发，或是从普通百姓的角度出发。然而，姆努什金却别出心裁地选择了第三种方法即叙事剧手法，让演员们扮成一群街头艺人在集市舞台上向观众时而叙述时而表演所见所闻，并在叙述当中穿插艺人们自己对人物与事件的看法。同一事件还从不同角度加以表现与评论，从而避免将任何观点强加给观众，力图通过重新讲述历史来让观众自己评判。全剧没有完整连贯的故事情节，只是表现自国王召集三级会议到战神广场枪杀事件将两年之间的一些片断。为了增强叙事性，剧社竭力追求一种“清晰、直接、明快的风格”。他们让舞台技术人员在观众眼皮底下操作，而演员化妆、换装等也是当众进行。表演上，他们大胆吸收了风格粗犷的民间表演样式，如歌唱、舞蹈、哑剧、角力、木偶等。如国王夫妇逃跑一场采用了传统的大木偶形式，而占领巴士底狱一场则以 18 世纪的民间集市艺人的方式表演，营造出欢快热烈的节日气氛。由此，演出绝非寻常意义之“表演”，已经成为一场阿尔托向往的“仪式”：它不再是已经发生的过去之再现，而是一场正在发生的“行动”。演员绝非表演革命，而是边讲述边生活，时进时出，时此时彼，极其富有感染力。在演员的刺激下，观众似乎忘记自己是在看戏，俨然成了当时的“公民”。于是，观众与演员一起“身临其境”地参与事件和欢庆节日。大革命远非剧社的纪念对象，更是一次让观众与演员一起过节的借口。值

得一提的是，为了强化这种风格与气氛，剧社还特意在入场口设置了快餐酒吧，观众还未观戏就为节日气息所感染。在演区内部，更是废除了一切陈规陋习，既不对号入座，更无引座员……

最后，别具一格的空间设计也是该剧成功的一大要素。要使演出"清晰直接明快"，传统的镜框式舞台显然必须摒弃，更何况排练从一开始就在巴黎体育宫里进行。对姆努什金来说，理想的场地乃是一般的中学操场、篮球场或体操房、旧仓库等。有了万桑军火库之后，剧社在偌大的仓库里搭起了五个面积不等的大平台，一边的三个、另一边的两个相互之间有过道相联，五个表演区构成两组。观众便这样处于两组平台之间，并被整个演出围住。两组平台组成的长方形中央为观众之所在，但只能站立，而阶梯座位则安排在长方形演区之外，显然只是为少数体力不支者准备的。大多数观众都选择了站立，并且随剧情的变化而更换位置，从而能够更积极更主动地投入到演出当中，与演员一起营造大革命的热烈气氛。可以设想，如果观众在整个演出过程中都呆在一个位置上的话，那么效果就会大打折扣。五个平台轮番或同时使用使得演出本身处于一种流动状态，同时也无疑逼迫着观众不断地变化视角，观众只有与演出一起流动才能真正全面地感受和领悟到其中魅力。观演之间的任何距离几乎都被打破，无论是观众还是演员，演出中都会随时"侵入"到对方的领地，即不仅演员会跳下台来走进观众，而且观众也会跳上台去参与演出。这种多演区的空间形式无疑极大地增强了观演之间的直接交流，从而增强了演出的表现力。尤其当五个演区同时表演时，它能够在观众身上产生无比巨大的震撼力。如

在演出之初有一个表现大饥荒给法国百姓带来的严重恶果的场面，四个表演区同时有四对饥寒交迫的夫妇出现，四个丈夫同时将孩子从各自妻子手中夺过扼死……于是，令人撕心裂肺的哀嚎痛哭之声从四面八方袭向观众。这种方式所获得的效果应是单独任何一个演区的演出所难相匹。

如此强调观演交流与努力营造节日气氛的做法充分说明了姆努什金对残酷戏剧理论精髓的心领神会与娴熟运用。然而，姆努什金毕竟又是经历过布莱希特风暴洗礼过的一代，并不满足于让观众度过一个快乐的晚会。相反，她要让观众在过节的同时能够对历史和现状进行一番思考。因此，演出中布莱希特的影子同样时时闪现，叙事剧的手段处处可见。姆努什金在演出一开始就设置了一名叙述者，由他来向观众讲述这场其实对每一个法国人来说都非常熟悉的大革命，以其鲜明的现代视点与平民目光来审视革命发生的前因后果。演出从一开始就采用了寓言剧的抽象化与拟人化手法，贵族、教士和第三等级分别以公鹅、乌鸦和驴来代表，又以一些贫苦的妇女或夫妇来展现整个底层百姓的深重灾难，从而揭示出巴士底狱为人民的愤怒烈火捣毁的必然性。在大革命爆发后，还让马拉为患病的年轻姑娘即“法兰西民族”进行诊治。在表演上，姆努什金大量借鉴了18世纪民间集市戏剧的形式，从而出现了“艺人”与“戏剧演员”分别扮演同一人物的情形。而艺人除了与人物保持距离之外，还在观众面前明确显示好恶，如在“审判会议”这一场，扮演路易十六的艺人除了事先进行自我介绍之外，还对角色进行嘲笑，表示厌恶。在“国王叛变”一场中，在“艺人－魔术师”介绍即将扮演不同人物的演员们

时，相关演员在强烈的鼓声下“狂舞着冲向观众”……此外，姆努什金还运用了木偶剧表演、“戏中戏”等形式，而各个时期不同风格的音乐、尤其是节奏多变的击鼓声既为全剧增添了强烈的气氛和丰富了表现手段，同时也是避免观众产生幻觉并保持清醒的批评态度的有力保证。

《1789年》在欧洲导演史上意义重大。戏剧史家鲁宾认为，它与容科尼所导演的《疯狂的罗兰》一起打破了统治欧洲戏剧三百多年的意大利镜框式舞台演出模式，恢复了戏剧作为大众节日的狂欢精神[1]。而军火库在道特的眼中也不仅仅只是阿尔托残酷戏剧理论的具体体现，它更多地成为“维拉尔所梦想、布莱希特所追求的那种集乌托邦与批评于一体的戏剧场所”。

三 《黄金时代》

《1789年》成功上演之后，姆努什金就表示要表现当代法国社会的现实，并从1973年开始调查法国社会最引人关切的失业问题，力图创造一部“与社会现实发生直接联系的戏，激发而不是陈述我们所生活的环境”。剧社经过两年的努力终于在1975年推出了《黄金时代(初稿)》。

《黄金时代》剧在某种程度上标志了太阳剧社重新回到了《厨房》精神，即重视表现普通百姓在当代资本主义社会中平凡艰难的生活。为了唤醒民众，姆努什金选择了处于法国社会最底层的北非阿拉伯移民劳工为表现对象。60年代以来，一方面由于一些极右势力对阿尔及利亚摆脱

[1] 参见鲁宾:《戏剧与导演》,巴黎PUF出版社,1980年。

了法国殖民统治心怀不满，另一方面由于法国经济增长势头开始受阻，压迫与歧视外来移民的现象愈演愈烈。因此，太阳剧社将他们的生活作为表现对象无疑是一项颇具胆识的选择。和前两出戏不同，《黄》剧完全从活生生现实中取材，虽说是演员们各自即兴排练，但都是从真实事件诸如"有一外籍劳工从脚手架上摔死"的"社会新闻"出发，运用自己观点来设计事件的社会现实环境，再通过表演来发掘事件产生的根源。正式演出之前，姆努什金还率领剧社在各地尤其是北非移民集中的南方参观工厂、矿山，为工人们表演他们的即兴创作，广泛征求意见。而观众们尤其是北非移民工人对剧组给予了巨大帮助，从内容到表现方式都提供了很有见地与价值的意见，为剧社解决了许多难题。如此多次反复，一部表现摩洛哥工人阿布杜拉离乡背井来到马赛做苦力、最后摔死在工地的《黄》剧终于诞生。

《黄金时代》继承与发扬了前两部戏即兴创作的手法，从排练到演出都不依照任何文本，只有仅仅勾勒演出框架的大纲而已。前两出戏在排练之前固然没有剧本，可排练有记录，演出有录像，公演后还有剧本。而《黄》剧演出之后便烟消云散，彻底化为乌有。还在排练《1793年》时，曾经有评论家提及其剧本较弱的问题，她却认为剧本恰到好处且具有较强的功能性，表示它在即兴表演的基础上产生，修改时只考虑句子清晰、效果强烈，满足于尽量不出现时代错误，而非以传统剧作法则为准绳去写中规中矩的剧本。尽管他们清楚地意识到自己不可能写出文词优美、结构严谨的剧本，但还是不希望剧作家参与进来。对姆努什金来说，剧本本身并不重要，因为戏剧的关键在于演员。即使在

十年之后她仍然重申："戏剧具有一种特殊性，它既不是电影，也不是文学，而是身体的诗学：两个活生生的生命体即观众和演员的相遇。"[1]因此，《黄》没有留下任何文本完全是其戏剧观发展的必然结果。

既然以演员为中心，因此从排练伊始就强调发挥每一名演员的表演才能，首先通过意大利假面喜剧形式来发掘他们的潜力。姆努什金要求每个演员按照戏中某一固定角色来表现人物，让他们带上面具进行训练与演出。她还将东方戏剧的技巧结合了进来，认为真正的戏剧在古老的东方："我认为戏剧是东方的。我想，表演的世界、表演的方法、几乎要说戏剧的方式，即传统的表演方式比起技巧来在东方仍然可见。即使这些方式依然可见的事实意味着它们没有变化，可还是说明他们绝不否认他们的来源，绝不否认他们与神的关系。他们绝不否认他们不仅再现一种世界，而几乎再现了各种世界。[2]为此，四十多名演员中除了一半戴假面喜剧式的面具外，另一半则采用中国戏剧中的脸谱形式，将人物的性格特征与表情画在脸上，收到了一举多得的效果。运用面具和画脸即以旧式人物类型来表现当代社会新类型不仅恢复了戏剧传统，而且使之获得了活力。对演员来说，运用面具更能够充分施展自己演技，掌握以传统手段表现当代题材的恰当方法，而面具与脸谱本身所具有的间离功能又使之能够将重点放在人物的社会关系而非所谓的人物心理之上。在18个月的排练过程中，每个演员按照约定角色表演一则故事，先是分组进行即兴练

[1] 《姆努什金与贝尔纳·德布鲁谈话录》，载比利时《戏剧轮换》杂志第15期，1983年7月。

[2] 同上。

习，然后由全体成员与姆努什金一起对之进行分析评判、去粗存精，围绕着人物或事件进行整体构思，反复修改后汇集成完整大戏，仍和前两出戏一样为名副其实的集体创作。

《黄金时代》依然注重突出演员的表演与创造亲密的观演关系。为了突出表演，舞台上没有任何道具，几乎一切都是依靠动作来表现。景色也好，物体也好，无不通过演员身姿手势来交代。由于演员们已经经过多次锤炼，因而都具备极强的表演能力，呈现在姆努什金面前的"段子"似乎一个比一个精彩。因此，就表演而言，此剧成就应在前两出之上。演出场所也同样注重演员表演和演出的节日气氛，姆努什金将露天场地布置成马戏场，仅用四个大灯光，并让观众团团围坐，使得观演关系更加密切。而在军火库演出时，场内搭起了四个演区，每个演区都布置成火山口形状，相互间由过道相联，而观众位置便设在火山口四周的斜坡上，火山底则成了表演区。与《1789年》不同的是，演出中没有同时场面，而是四个演区轮流进行，观众在演员率领下从一个演区到另一个演区。而斜坡观众席上还铺设了褐色地毯，使得演区产生某种柔和亲切之感。值得一提的是，灵活多变的灯光同样增强了这种效果。一方面是由下往上照射的色调温暖的脚灯，另一方面是从上往下的蓝白灯光，两相形成对照。追光灯也同样起着这种既增强观演关系，又能制造距离的双重效果。它除了帮助演员表演尤其是面具的利用之外，还能使观演双方都能意识到集体的存在。在没有道具与布景的情况之下，演员们除了运用肢体动作之外，便只有灯光能够帮助他们制造气氛和交代环境了。

进入80年代之后，姆努什金及其太阳剧社在创作方法上有了较大的变化，不再进行集体创作，但他们对戏剧本质的思索并没有停止。迄今为止，太阳剧社依然是法国剧坛上十分活跃与引人注目的重要团体之一。正如巴布莱夫妇多年前所指出的那样：“太阳剧社的探索是自让·维拉尔及其国立大众剧院TNP以来法国戏剧领域最为重要的探索。”[1]

[1] 布拉德比：《法国现代戏剧》，P191。

第9章
“日常”的奋争

如上所述，叙事戏剧和“残酷戏剧”对法国当代戏剧产生的影响深刻而又久远。可以毫不夸张地说，20世纪下半期的戏剧家几乎无一例外地成长于这两种理论的双重哺育之下。布莱希特使他们懂得，戏剧家应该勇敢地承担起改造社会的政治责任，通过打破亚里士多德式戏剧、揭示现实中的矛盾来唤醒广大民众，令其发现现存社会秩序中不合理不公正现象，进而奋起反抗与斗争。而阿尔托则促使他们重新认识戏剧本质，发现它不仅不再是消遣，不再是文学，甚至也不再是艺术，而是一种接近于宗教意义上的集体仪式，其目的在于驱邪祛恶，荡涤灵魂，彻底地革新人类、再造社会。在来自英美等国的戏剧家的影响下，法国剧坛上一时出现不少“生活剧团”式的演出，弃现存剧本、重即兴表演的集体创作蔚然成风。法国戏剧出现了一派崭新气象。

然而，任何事物都是一分为二的。在肯定布莱希特与阿尔托在法国当代戏剧革新事业中的积极作用的同时，我们还必须清醒地认识到它们也产生了一些负面影响，其中

最为严重的便是造成戏剧文学创作出现空前危机。导演们不再向前辈们那样甘当剧作家的忠实“仆从”，甚至反仆为主地要求承担起自己的责任，随心所欲地进行“舞台写作”。随着“残酷戏剧”理论的广泛传播，“词语陛下”最终从宝座上被拉了下来，剧本随之失去了“一剧之本”的至尊地位，不是被束之高阁就是任人宰割，剧作家们则纷纷被打入冷宫。导演新秀个个欲在舞台这个再也没有任何约束的天地里自由驰骋，以求一鸣惊人。而法国政府采取的一系列戏剧政策更是使得剧本创作雪上添霜，几乎所有的国立剧院院长一职都为导演所占据，剧作家完全被拒之门外，形成了名副其实的“导演专制”局面。如此情形之下，丰富悠久的法国戏剧文学传统出现青黄不接的尴尬局面便在所难免。

然而，即使创作条件空前艰难，剧作家们也没有完全听天由命。相反，他们在逆境中努力自寻生存与发展之道。为了适应时代的要求和戏剧思潮的变化，他们同样十分重视布莱希特和阿尔托的戏剧理论与实践。新一代剧作家再也不愿一头钻进故纸堆里闭门造车，而是主动走出书斋投入社会，并在舞台实践中进行创作。他们不再是传统意义上文学剧作家，而是与导演和演员密切合作的“书记员”，作品因而也就与传统意义上剧本大相径庭。值得指出的是，阿尔托的影响以及集体创作的兴起虽然使得剧本创作大伤元气，但在绝大多数演出实践中剧本并没有被彻底排斥，更没有被所有导演抛弃，即使太阳剧社的一些极端创作最终也还是形成了剧本。因此，无论剧本与文学的作用被降低到了何种地步，它们都依然是演出不可或缺的成分。而在整个70年代，剧作家们重振文学剧本雄风的努力

可谓无以复加。功夫不负有心人,戏剧创作终于渐渐复苏,并开始闪发出新的光辉。在这一时期兴盛起来的以维纳威尔、道区和科尔代斯等人为代表的“日常戏剧”流派便是典型例子。

维纳威尔可谓一员剧坛宿将,早在50年代就在布莱希特浪潮的裹挟之下投身于剧本创作,成为当时引人注目的新潮剧作家。60年代初他出人意料地弃文从商,十年之后又同样突然地重返剧坛,并取得丰硕成果。在经历了十多年的风风雨雨之后,维纳威尔已经从一个稚嫩的模仿者变成一个有着自身追求与风格的真正剧作家。面对导演一手遮天、文学剧本创作每况愈下的严峻现实,维纳威尔痛心疾首之余,勤奋笔耕予以回应,通过一部部新作来力振雄风。这些剧本无论在主题上还是在表现手段上都与其50年代的作品不可同日而语,极具新的时代特征。在积极探索的同时,维纳威尔还不断思考,形成了自成一体的“日常戏剧”理论,成为这一流派的重要代表。

与维纳威尔相比,道区属于新生代戏剧家代表,成长于风云变幻的60年代,经受过“五月风暴”的洗礼,又在具体的舞台实践中摸爬滚打,因而在创作思想与经历上与前一辈大相径庭。在时代潮流的影响下,道区和当时许多年轻人一样,期盼着尽早改变社会,并希望戏剧能够以崭新面貌担负起这一历史使命。因此,无论是叙事戏剧还是“残酷戏剧”理论都能引起他的强烈共鸣,并自觉地广泛应用在创作实践之中。道区既有别于那些脱离社会现实、凭空杜撰的剧作家,又不同于那些对舞台实际一无所知的文学家,他在与剧团、导演和演员紧密合作中构思、创作、修改与完善。道区不仅创作上独具特色,而且理论上也颇有建

树，乃是“日常戏剧”流派的中坚分子之一。

第一节 维纳威尔

一 “日常戏剧”论

维纳威尔（Michel Vinaver，1927— ）出身在巴黎一个俄裔犹太人家庭。二战爆发后，举家移居纽约，但他中学毕业后返回祖国参加抵抗运动，次年又回到美国威斯兰大学攻读英美文学并获学士学位。维氏天资聪颖，9岁尝试写戏，20岁将英国诗人艾略特艰深晦涩的长诗《荒原》译成了法文。1955年，他开始正式从事戏剧，创作了处女作《今天》。1960—1967年他在一家美国著名公司担任地区经理要职，但60年代末重返剧坛并以加倍的热情投入创作。1979年，他索性辞去了职务。1982年起，他应邀兼任巴黎第三大学教授，传授写戏经验。自70年代以来，他的作品频繁被诸如维泰兹、拉萨尔等名声显赫的导演搬上舞台，成为崛起不久的“日常戏剧”的一员大将。

迄今为止，除去改编。维纳威尔总共发表了13部剧作，大致可以分成两个阶段。在70年代之前的第一阶段，其作品题材既有重大历史事件，也有个人生活，篇幅相对较大，人物众多、事件零碎复杂，故可称为大型戏阶段。重要作品有《今天》，《伊菲革妮旅馆》和《落水》等。第一部剧作1956年被普朗雄搬上里昂舞台后轰动一时，评论家们无不对剧作家大声喝彩。巴特尤其激动，认为此剧为法国戏

剧找到了“一种新的处理现实的方法”，其语言的运用更是不乏创新意义。日后的创作实践则表明，维纳威尔并没有辜负世人期望。

自1970年以后，维纳威尔的写作风格发生了重大变化，虽然仍是从现实中开掘题材，但不再是国际战争或国内政治，而是日常生活中的凡人琐事，有时甚至是“大师”们嗤之以鼻的“社会新闻”。就结构而言，它们大都比较轻巧，人数寡、事件少、篇幅短，故称之为小戏阶段，主要作品有《求职》、《工作与日子》、《电视节目》等。相比较而言，这些小戏更加典型地体现出日常戏剧的各种特征，因此我们将从中选取两部作为剖析对象。

在当代剧作家中，维纳威尔对戏剧作过较多阐述。不过，他从未刻意追求一套完整的理论体系，只是在创作中不断提问和思考，针对一些戏剧现象发表议论与见解。经过多年的日积月累，散见在各种报刊上的文章竟也聚沙成塔，汇编成厚厚一册《戏剧之我见》，从中人们既可了解其日常戏剧理论的要点，又能窥见其创作演变的轨迹。

维纳威尔是在布莱希特叙事剧的直接影响下投身戏剧的，其戏剧观自然留有布氏痕迹。这主要表现在对戏剧作用的认识方面，他认为：“自有戏剧以来，其用途便是打动人，亦即是使之行动起来。戏剧的功能为把观众从既定秩序中推操出来，使之走出自我并将之全盘打乱；开启一条使得思想、情感和价值观念重新形成的通道并强行打开通往某种尚未想像出来的行为之大门。”[1]他视此为一条亘古不变的原则，认为从爱斯库罗斯一直到布莱希特、斯

[1] 维纳威尔：《戏剧之我见》，瑞士戏剧天地出版社，1982年版，P.35。

坦尼斯拉夫斯基，无不以为戏剧的功能在于“改变人类，把人类从束缚手脚的现时中解放出来，为人类开创一个观念与行动的新天地”。80年代，他仍然表示戏剧的宗旨为“强行打开通往真实的道路”，“去掉一切使人躲避真实的包装”。它是某种侵犯，即“侵犯那些在保护我们的同时又压迫我们、窒息我们的东西，侵犯那大写的体制”。从这些论述中我们不难见出其进步倾向。但是，与布莱希特不同的是，维纳威尔反对将戏剧当作一种教育工具。他认为，戏剧为了达到上述目的，绝对不能耳提面命地对观众进行说教。相反，它必须努力与其生活贴近：“戏剧并非普通人生活或社会生活之外的东西，而是其生活的一个根本组成部分，与水、面包、火和房子同等重要。”[1]毫无疑问，这种观点带有很大的乌托邦理想成分，但却是维纳威尔日常戏剧观的一个重要组成部分。

当然，这种主张描写现实生活中凡人小事的观点并非首创。早在18世纪，狄德罗就提出戏剧必须描写现实生活中的人与事。19世纪末，左拉更是竭力鼓吹细致入微地描写下层百姓的贫穷与困苦，契诃夫的剧作也多以生活中的小人物的悲欢离合为表现对象。但是，维氏日常戏剧理论与严肃戏剧、自然主义戏剧有着根本区别，其中最关键一条便是所谓“非意识形态化”。维纳威尔主张剧作家在对素材进行挖掘时必须保持自然开放的心态，一视同仁地作“非等级化”、“非社会化”、“非心理化”和“非意识化”处理，以此达到让观众脱离日常生活的桎梏、重新认识生活的目的。他写道：“恢复戏剧为人们准备好创造新用途的天地，

[1] 维纳威尔：《戏剧之我见》，P.115。

恢复在观众身上唤起一种‘解放’情感，即能放松其防卫反应机制、从习惯和按部就班中挣脱出来的情感……”与前人相比，维氏并没有过分夸大戏剧的社会功能，其观点更加朴素谨慎和“平易近人”，具有明显的“后现代”特点。

既为“日常戏剧”，日常事物自是其关注的重点。维纳威尔对此很早就有着特殊的感受，他回忆道：“关于日常，我与之有着一种久远的关系，一种孩童的关系。这种关系一直追溯到我的童年，且至今没有改变。我想，在我还是一个小孩的时候，对大人准许我做一些最为简单的事，诸如推门、奔跑、停止奔跑等，我都会感到惊奇。我对大人们给予我的这些权利总是又惊又喜，老是害怕大人们收回这些权利，重新把我陷人乏味的生存境地。这样一来，日常就成了某种十分激动人心、接近于禁区的东西，总之是十分脆弱、侥幸获得的东西。”[1]正因为从小就对寻常事物如此敏感，才使得他对日常主题情有独钟。但是，维纳威尔又指出：“根植于日常之中的戏剧首先是一种在最无意义的事物中去发现极其有意义的东西的能力，一种将随便什么、随处出现的东西提高到最为重要位置上的能力。”[2]换言之，日常题材必须经过作者筛选加工之后有所升华。为此，他反复强调两点：一、只写现实生活，更确切地说是“现时”生活，因为戏剧基础为“此时此地”的即时经验；二、剧本写作从“原始混沌的爆炸阶段开始”，意义只是此后产生。他认为自己的创作方法有别于现实主义，从不刻意寻求事物和现象的意义，更没有预先设好的框框。然而，无心插柳柳

[1] 维纳威尔：《戏剧之我见》，P. 123

[2] 同上，P. 128。

成荫，其戏剧作品具有现实主义效果却是有目共睹的事实。

目的与材料既已明了，又该如何实现呢？如前所述，在“残酷戏剧”等思潮冲击之下，坚持“一剧之本”者不仅屈指可数，而且易被视为抱残守缺之辈。然而，维纳威尔恰恰坚持认为戏剧的第一要素依然是文学，他甚至深信剧本“不可溶化”，既能抵御导演的进攻，更能抗击演员的破坏。不过，坚信剧本为首要元素并不等于“惟文独尊”，更不意味着它“神圣不可侵犯”。相反，他的观点中包含着一些颇为激进的成分。比如，他表示剧作家的任务仅仅限于写作阶段，一旦剧本完成，其使命也就结束。剧作家没有东奔西走寻找导演的义务，更没有必要将剧本看成铁板一块。因此，即使维纳威尔的作品上演了，他也不会对导演是否忠实紧追不舍，更多地采取漠不关心的态度。这在当代法国剧作家中恐怕绝无仅有。这既是维氏对文学主导地位的坚定信仰之流露，更是他对自己剧本具有“不可溶性”的自信表现！

具体而言，维纳威尔从不追求完整有趣的故事、曲折动人的情节以及性格丰满的人物。由于确信“意义从混沌中产生”，他往往“从零开始”、从“最混沌、最模糊、最不起眼、最中性的日常生活材料”出发。对他来说，重要的不是人物和事件本身，而是两者之间的关系，即造成他们隔开或相联在一起的东西。这一观点在很大程度上受到了现代绘画艺术的启发。维纳威尔对当代画家布拉克有关画物体之间与画物体本身一样难的观点十分欣赏，认为它同样适用于戏剧，能帮助人们从传统的束缚中解放出来。而这种束缚不是别的，就是过分重视人物描写和事件叙述而忽视人物之间、事物之间以及人物与事件之间的关系、语言与

行为产生的条件与情境等。因此，他在创作中反其道而行之，不再“突出人物和事件，而是将这些溶化在日常材料之中”，与语言、声响、动作等元素价值等同。日常材料也正是通过如此碰撞之后才从原本“无形状无意义”的状态中产生了形状、各种关系及其意义。

由于深信剧本“不可溶化”，维纳威尔对语言极其重视，认为“戏剧的效果完全建筑在语言、节奏、空间、脸面与身体的表演等之上”，但他对戏剧语言功能的理解却与传统观念迥然有别，认为“运用语言不是为了表达情感或思想，而是为了将不同事物和重复事物的关系物质化，为了走出混沌，为了使某种‘事物之间’的东西从事物的混乱状态中凸现出来”。如果将这一观点与上述有关人物与事件的观点联系起来，其中奥妙就不难看出。在这里，语言只是产生意义的诸多手段之一，远非传统作家手中的惟一工具。而在语言运用上，维纳威尔同样匠心独运，其剧本各种语言纷然杂呈，令人眼花缭乱，甚至去除标点符号。维纳威尔认为，既然意义不再一成不变，那还不如不写标点符号，因为它们往往会阻碍多重意义的产生，而留下更多的空隙让读者去填充、去思考。

除了绘画之外，现代小说、诗歌、影视、音乐乃至教堂建筑都是维纳威尔戏剧借鉴的对象。而教堂作为中世纪多视角美学的典型体现对其创作尤其具有启发意义，由于无论从哪个角度都不可能将它一览无余，因此若要从整体上把握，就必须站到里里外外的各个部位从不同的视角去审视。受此“散点透视”原理启发，维氏在写剧本时不设置任何主导性人物、情节和事件，而是“把原始的平淡现实中的各种成分搜取过来，然后进行分离、并运用剪接、拼贴、组

合和系结的方法来重新组织”。在“拼贴、剪接”中，安排几条相互平行的发展线索、同等重要的人物和不分主次的多个场面。此外，维氏还大量借鉴了音乐中同一旋律不断重复与变化的手法，从而使其剧作具有音乐性。这一特点在小型剧中尤为明显。

二 《求职》

写于70年代初的《求职》标志了维纳威尔戏剧创作的新转折。作为日常戏剧的代表作，它以贴合现实的题材、短小精悍的篇幅和独特的写作风格赢得了剧团的广泛青睐和评论界的普遍关注。

剧情十分简单：身为一家之长的法吉失业之后，妻子露易丝先是整日愁眉苦脸，继而瞒着丈夫在外找了一份工作，而16岁的女儿娜塔莉却若无其事，一如既往地在外鬼混，不断给父母添乱子出难题。此时恰有一家大型旅游公司招聘一名主管，由瓦拉斯负责面试筛选。经过多番激烈竞争，法吉战胜了如林的对手进入最后一轮面试。整个剧情便围绕着瓦拉斯主持的马拉松般的面试展开，交替穿插表现法吉家庭关系的各个侧面。由于失业乃是牵涉到千家万户和困扰法国社会的头号难题，此剧毫无疑问具有十分现实的意义。不过，维氏在处理这一重要题材时，没有采用高屋建瓴的社会视角，而是从法吉的个人视角出发，运用独特的艺术手法，谱就出一篇令人难忘的“乐章”。

《求职》结构上鲜明地体现了多视角的散点美学特点，同时借鉴了音乐手法。全剧如同一部室内乐，主要人物和线索交织在一起反复出现并不断变化。全剧反复出现的场

面为：法吉接受瓦拉斯审讯般的面试。几乎每个段落里都回旋着由提问和答话组成的“主旋律”：一方面是瓦拉斯连珠炮似的提问，另一方面则是法吉慌乱紧张的应对。瓦拉斯目的十分明确：从各个方面反复测试应聘者的素质与能力，为公司招募到最理想的人才。法吉则全力以赴地回答每一句提问，争取面试官的好感，以尽早摆脱生活窘境。由此构成的“旋律”显然易与枯燥划上等号，但维纳威尔却通过“重复与变奏”使得剧本灵活多姿。处于优势地位的瓦拉斯犹如猫戏老鼠般不断变换提问的话题，从法吉的工作经历到家庭生活、甚至身高体重等无所不问，而处于下风的法吉则诚惶诚恐地一一作答。无论是读者还是观众均会怀着浓厚的兴趣期待着剧情的展开。

维纳威尔并不遵循事件发展的时间顺序来结构全剧，而是依据“散点透视”原理在作品中将过去、现在与未来重叠交织在一起。简单的剧情与短小的篇幅便产生了丰富的含义与无穷的回味。与面试主题同时反复呈现的还有法吉的家庭关系，即与妻子女儿产生的或公开或隐含的冲突，而这些又往往与过去或未来进行对比。露易丝在法吉失业之后，因担心生活水准下降而开始省吃俭用，不久又背着丈夫四处寻找谋求职业。法吉虽心存不满却无可奈何。而还在上中学的女儿不仅不能替父母分忧，反而继续与之情绪对立，对自己未婚已孕都不以为然。于是，法吉实际上面临着来自过去、现在与未来三个方面的压力：瓦拉斯直截了当的“拷问”，妻子旁敲侧击的“关心”和女儿蔑视一切的“反抗”。全剧正是通过这三种时间与主题的交织与反复来表现法吉所处的恶劣境遇及其精神逐渐崩溃的过程。这些主题时而独立、时而同步、时而交叉地出现，既对立又统

一，既冲突又和谐，使得作品显得富于变化和耐人寻味。

剧作不仅总体上不存在贯串的情节，甚至局部上也不存在完整的段落。全剧由30个"场面"组成，但每一个场面并不构成独立的情节单位，而是多个线索交织在一起的一个个片断。如第一场有三条相互之间并不关联的线索，分别表现不同的人物关系，却被维纳威尔打碎之后交织在一起，作为开端未免让人摸不着头脑。但正是这些片断的重复才使得几乎没有发展的剧情产生了不同与意义。《求职》表现的虽是观众熟悉的情景，但由于采取了这种特殊的结构方法而使之与人物产生距离。重复的功能之一便是能够让观众消除与人物的陌生感，从而达到两者产生"一种默契"、将观众"引入认同、变化和区别"并使剧作产生其意义最终的目的。

除了结构独特之外，《求职》的语言也同样别具一格，最为突出的便是取消标点符号，目的在于让观众自己去发现人物所要表达的意思。取消标点，不仅反映了生活中的实际情形，而且有助于开动读者与观众的脑筋，增强剧本的多义性。以上述娜塔莉那句"爸爸别对我这样"为例，有无标点意义出入就很大。这种写法不仅给读者提供了丰富的想像，而且也为演员的表演提供了广阔的空间。通篇采取这种手法无疑使剧本的表现力与意义大大加强。

三 《电视节目》

《电视节目》创作于90年代初，无论在思想上还是在艺术上都达到了一个新高度。

乍看起来，《电视节目》无异于一部侦探戏。德利勒和

布拉旭两位年过半百的老邻居失业在家已有多年，但前不久各自找到了一份工作。某电视台为制作一台长期失业人员再就业问题的节目，决定在两人当中挑选一位作为直播嘉宾。就在采访临近之际，被初步选定的布拉旭突然遇害身亡。预审法官菲力波在证据并不充分的情况下贸然决定逮捕德利勒，遭到记者阿黛勒和贝阿特丽丝的反对。正当众人在法官办公室里各执一词时，德利勒之子保尔突然持枪闯入前来自首。但剧本最终并没有把谜底揭开，而是在一边德利勒夫妇在家中忙着布置厨房准备接受采访、另一边法官在办公室审讯保尔的交叉场景中结束。

与前一部作品相比，《电视节目》不仅篇幅大、人物多，而且有故事情节，全剧甚至贯串了一个重要悬念：谁是杀害布拉旭的凶手？尽管有着如此一个侦探戏的框架，但剧本内容之广泛深刻、手法之新颖独特远非一般情节剧可比，更何况维纳威尔的重点另有所在。全剧情节共由三条主要线索构成：一是预审法官审讯破案，二是女记者物色采访对象，三是青年女记者雅姬试图从保尔身上寻找案件的突破口以求成名。事实上，全剧真正的中心并不在于破案，而在于通过记者对两名失业者的采访过程来反映当代法国失业这一重大社会问题。另外，采访在时间上先于案发，在篇幅上占据着主要位置，直到最后一场才与破案线索相交。笔者认为，正是由于采访过程成为剧本的重心所在才使得人们有理由将《电视节目》划入日常戏剧的范畴。

《电视节目》的成功之处在于多方位多视角地反映法国当代社会的种种矛盾，具有丰富的主题与意义。维纳威尔通过记者们的所见所闻来揭露失业给普通百姓所带来的巨大心灵创伤和生活困难，而将失业者设计为年过半百

的中老年人时，这种揭露便显得深刻有力。德利勒的例子尤为典型。这位昔日企业管理人员失业在家长达四年之久，日子艰难得连土豆都买不起。生活的拮据使其性格变得孤僻古怪，整日闭门拒客，又与儿子龃龉不断，因而成天沉默寡言，自卑多疑。对电视采访一事，他出尔反尔，时而接受时而拒绝。在维纳威尔笔下，德利特乃是一个因失业而失去了正常社交能力的牺牲品。通过他的遭遇，作者深刻地揭示了西方经济萧条下普通百姓的不幸。更兼德利特和布拉旭将大半辈子的生命都卖给了原公司，最终却落得如此凄惨的结局，又怎能不令人掩卷唏嘘？

除了失业及其严重的社会后果这一主题之外，剧本涉及的内容至少还包括家庭生活、邻里关系、亲朋关系以及爱情、艺术、青年人前途等主题，而新闻的真实性和法律的公正性这两个主题在剧中则占据着相当重要的地位。阿黛勒和贝阿特丽丝奉上司之命，从无数长期失业人员中挑选一位作为采访对象并准备让其在电视台的直播节目中现身说法。然而，两位年轻记者从一己私利出发暗中较劲，各自分别选中德利勒和布拉旭，从而直接引发了德、布两人之间明争暗斗并造成无法挽回的后果。由此，人们不能不对这种选择本身的客观性产生怀疑。更何况候选人为了能在电视上"露脸"并希冀借此时来运转而在事先积极准备谈话内容和布置场所，那又怎么能够保证新闻的真实性与可靠性？至于法律的公正性与严肃性，那就更得打上问号。初出茅庐的菲力波在受理布拉旭遇害案后，并不亲自前往案发之地去积极勘察调查，却整日关在办公室内审讯涉嫌人员。更为令人吃惊的是，他竟然与那为出人头地而不择手段的雅姬暗做交易，依据她提供的甚不确切的情报

进行断案，贸然决定逮捕德利勒。法律的公正性在此遭到了维纳威尔有力的质疑。可他并不以此为满足，笔锋一转，让阿黛勒和贝阿特丽丝出面，抬出上司来要求暂缓执行。法律的严肃性再一次受到无情的嘲讽！

与《求职》相比，本剧显得线索繁多结构复杂，但两剧在风格上并无本质区别。其一，作者在表现事件时采用的依然是“散点透视”，亦即视点多元化。围绕同一事件，不同的人物从不同的立足点出发加以叙述，互相矛盾中形成对照。维纳威尔采取客观中立的态度，不偏袒任何一方，更不作任何价值评判，甚至不惜打乱时间顺序和破坏事件的完整性，从而迫使观众和读者自己去整理归纳和判断。这一手法在表现布拉旭遇害事件时尤为突出。谁都有行凶的动机，可谁也没有充分的证据。不仅德利勒的犯罪无法证实，就连保尔的自首供词也不足为信，因为德利勒夫人和布拉旭夫人都有可能作案。可是直到剧终作者都没有透露真相。与其说作者故弄玄虚，不如说是作者戏剧观的体现。对维纳威尔来说，重要的不是案发的经过，而是调查的过程；不是破案的结果，而是案发的原由。其二，该剧尽管场景众多，但布景却极其简单经济。按照维纳威尔的提示，演出时“既没有布景也没有音乐和声响；尽可能少的家具，即那些用于演出的家具”；“不同的地点通过灯光和家具来区分。演出一气呵成。包括演员上下场在内一切都在观众眼前进行”。作者如此要求并非只是为了让观众将注意力集中于表演，更多的是为了让观众能全神贯注地倾听台词。其三，与此相一致的自然便是语言在剧本中一如既往地占据首要位置。纵观全剧，人物的形体动作很少，绝大多数为谈话场面。无论是在布拉旭和德利勒家中，还是在旅馆、酒吧、

办公室，人物均是以说为主。包括法官、记者、失业人员在内的各色人等操着属于或不属于自己的话语在叙述、在辩解、在抗争。但必须注意的是，这些对话均平淡无奇，缺乏所谓戏剧性，断续破碎，甚至没有标点。其四，尽管此剧比起以前的一些剧本来增强了故事性，但在叙述方法上依然采取了以往那种“组合、拼贴、剪接和编织”等手法。总之，无论内容还是形式，《电视节目》都极为典型地体现了维纳威尔的日常戏剧风格。

纵观维纳威尔的戏剧创作，日常生活其实从一开始就始终占据着重要位置。绝大部分剧本均以小人物为主角，以琐碎事件为表现对象，在表现过程中始终采取平常的心态，以平淡的笔法来描写当代法国社会现象与问题。正如拉维勒所说的那样，维纳威尔“以最睿智和最深思熟虑的方式，其作品比任何其他人的都要更根植于当今世界”[1]。

第二节 道 区

一 “清算后的盘点”

道区（Michel Deutsch，1948— ）出生在法国东部历史文化重镇斯特拉斯堡。早在大学攻读社会学时，他就开始了文学生涯。他最初以作诗写散文为主，70年代初在诸如

[1] 拉维勒：《论维纳威尔》，载法国《演员》杂志1991年七、八月号，P.92—93。

福柯、巴特和拉康等思想大师的影响下开始转向戏剧创作。1974年，在完成了处女剧《废墟》后不久，他与温泽尔等人一起组建了"日常剧团"。次年，应斯特拉斯堡国立剧院新任院长凡桑的邀请，道区出任其戏剧顾问，参与从编写到导演的整个集体创作过程，直至1983年凡桑被召至法兰西喜剧院担任院长为止。此后，他先后与哲学家菲力浦、剧作家巴伊等人合作，一如既往地从事实验性的编创活动。

在新一代戏剧家中，道区乃是在理论与创作两方面均有建树的佼佼者。和多数亲历过"五月风暴"的法国知识分子一样，他的思想比较激进，创作也充满了政治激情。与维纳威尔相比，道区的戏剧观更富于新时代特点，具有鲜明的反抗性和浓重的思辨性。其理论观点散见于各种报章杂志以及辑之成册的《清算后的盘点》，虽然有不少对自身创作的评论，但多数是针对某种戏剧现象所作的抽象思考。道区戏剧理论的这种哲理性特点为理解带来了一定难度，但认真研读之后肯定能得到许多启迪，并会发现它不失为把握日常戏剧的一把重要钥匙。

作为"五月风暴"的产物，道区的戏剧观具有明显的政治特征。他认为，戏剧作为一门危机艺术，其每一次变化与发展都与特定历史时期的社会危机相关。当代法国的这场危机虽然没能从根本上改变社会制度，但在思想文化领域里却产生了难以估量的影响。在他看来，这场风暴实质上持续了将近十年，乃是一场"法国大革命新高潮"，其意义比1789年大革命有过之而无不及，不仅使法国政治关系与结构发生了重大改变，更使法国人民的思想与生活方式发生了根本性变化，包括戏剧在内的文学艺术也不例外。他的结论便是，在这场风暴之后，以往的任何戏剧形式都失

去了存在的理由与基础，取而代之的便是“日常戏剧”。这种戏剧的政治性与道德性十分鲜明，且不可避免地要与官方戏剧决裂并与其宣扬的传统意识形态作斗争。作为时代精神的反映，它必须成为“道德辩论的场所”，为民众找到“新的战斗渠道”，宗旨在于唤醒民众，开启其心智，使之认清资产阶级国家统治机器及其意识形态对自身造成的危害，进而重新认识自己与历史的关系与确立自己的地位。

道区认为，“日常戏剧”表现的对象也与以往戏剧有着天壤之别，不再是高贵的英雄，甚至也不再是资产阶级。道区的主张是：“无论是剧本还是演出都必须贴近小人物”。不过，这种“小人物”并非通常理解的社会底层百姓，而是一个涵盖极广的“普通人”概念：“‘普通人’同时包括所有这一切，再加上小酒店店主、卖花女、小学教师、大学生和教授……”[1]从实质看，道区的“小人物”有着更深刻的哲学内涵，与海德格尔的“日常存在”概念有着内在联系。后者认为，芸芸众生的“存在”特点便是缺乏自我，或曰：“无己之他人”（西文中“存在”同时又指“人”）。绝大多数人的自我往往为“他人”所代替，“我”乃是“大家”意义上的“别人”。换言之，普通人乃是他人要求之产物，与“己”反而无关，或者说他实际上成了“中性人”（即法语中的“on”），甚至“无人”（即“personne”）。当然，这种“无人”或“无己之他人”只是表面状态，因为真正的自我总是隐藏在其后，并与“他人”相对抗。日常戏剧的任务之一便是揭示这种为假象所蒙蔽的现实，所谓用“不确定”来加以确定、用不存在来表示存在。

道区戏剧的表现手法也有别于传统。因为不寻求制造

[1] 道区：《清算后的盘点》，法国方舟出版社，1990年版，P.29。

“真实”幻觉，所以不会运用写实的“再现”手段，更不会刻意营造人物活动的“典型环境”。他认为，在经历了新戏剧的“68年革命”的冲击之后，若要坚持以传统方法来叙述故事实在有悖时代。当今世界科学技术发展突飞猛进，媒体可以在任何时候将任何事件向全世界即时传播开去，而这比任何杜撰的故事都更加激动人心，更具有吸引力。对剧作家来说，讲故事实在事倍功半或近于徒劳，更何况它还是官方戏剧麻痹观众的主要手段，因此必须坚决摒弃。深受布莱希特影响的道区提倡的是“给叙述增添戏剧风格”。当然，增添戏剧风格并非指加强感官效果，而是指净化舞台以突出文本及其语言功能。为此，他提出了两个不同概念，即“戏剧（théâtre）”与“演出（spectacle）”。如果光从中文字面上来看，不免产生疑惑，戏剧何以与演出对立起来？其实，道区反对的是那些依靠现代高科技手段来制造种种光怪陆离效果的“演出”，倡导的是建立在理性之上、重视批判精神甚于情感宣泄的“戏剧”。他认为，在媒体已经将一切都变成了“演出”并吸引着无数观众的条件下，戏剧如果想以加强其“演出”功能来与之抗衡乃是黔驴技穷的表现，也是迎合庸俗的大众文化、对娱乐观念的一种屈服。“演出”作为戏剧的一种包装形式，充斥了幻觉、表象和虚假，本质上只能给观众带来失望。但道区同时承认，戏剧又别无选择。

如此，阅读剧本应是理解戏剧的可靠方法。道区表示：“在我看来，通往戏剧的最佳途径为阅读。因为我担心其它途径都被演出垄断了。”[1]由于既不刻画性格，也不叙述故

[1] 道区：《清算后的盘点》，P.70

事，更不营造效果，因此语言便是其最重要手段。道区称自己的"新剧作法"具有"随机"、"琐碎"、"散乱"、"脆弱"和"静默"等特点，而这一切全都体现在语言上。小人物作为被剥夺了自我的"他人"，其重要标志便是表述能力的丧失，无时无刻不受到强大的社会主流意识话语的包围、侵犯和压迫。更为可悲的是，小人物既没有自己的语言，又没有掌握好社会所强加的话语。因此，词汇的贫乏、表达的困难也就成了道区戏剧人物的一大特征。他们虽然也能开口，但说出的却是人云亦云的统治话语的翻版，显得十分无力与笨拙，并具有不易区分的互换性特点。试想，小人物既没有自己的言语，又没有自身个性，怎么可能不淹没在芸芸众生的汪洋大海之中成为统治者容易驾驭的对象呢？于是，表现小人物的语言成为揭露社会话语统治力量对其压制与迫害的重要手段。也正是这样另辟蹊径，他对当代西方资本主义社会的揭露才显得别具力量。

道区开始写戏时，日常戏剧流派已经在德国和奥地利等地形成并影响法国。他与温泽尔等人创立的剧团以此为目标进行实践，常常先深入贫困社区和郊外工厂，之后再写作、排练与演出。因此，道区的创作从一开始就定位明确，个性鲜明。由于他仍然活跃在法国剧坛上，因此目前还不易从整体上把握其创作及其变化，因此只选取其两部早期作品来作管中窥豹。

二 《星期天》

《星期天》(1976)共有两幕25景。景数虽多，但每景篇幅甚短，且长短不一。再加上仅有三四个人物贯串全剧，所

以无论是阅读剧本还是观赏演出都不会有冗长之感。剧情十分简单，描写矿工女儿吉奈特为了离开穷困矿区而“奋斗牺牲”的故事。在女友露丝鼓动之下，吉奈特开始投入艰苦的体能训练，以迎接美国式“节日巡游”比赛。在参训姑娘中，吉奈特为惟一未成年者，却是态度最坚决、目标最明确的一位。为了夺取冠军脱离矿区，她把业余训练变成了“专职”训练，不惜夜以继日地牺牲休息与睡眠！但她付出的代价还不止这些。在明星梦的诱惑下，她先后与女友反目、与父母绝交、与男友绝情，将美好生命中的一切全都押在比赛之上！然而，生活却是如此残酷：她作了如此巨大牺牲之后，没有等到比赛就由于疲劳过度断送了性命！显然，若以传统剧作法衡量，这出戏有着许多“越规”之处，然而它却鲜明地体现了道区的戏剧特点。

此剧的重要主题之一乃是揭示普通人如何成为历史重压的牺牲。虽然剧作家没有明确标明时代，然而历史的足迹清晰可循。法国北方分布着许多煤矿，它们在20世纪上半叶曾经繁荣一时，成为工人聚集地区之一。然而进入60年代以后，随着新能源的不断开发与利用，煤矿日益萎缩，矿工生活每况愈下，社会危机随之出现。剧中可以看到，由于矿区衰退日久，年轻一代产生了强烈的厌憎情绪，纷纷想方设法离开。露丝在报上连续刊登进城求职广告，最终如愿以偿；吉奈特则一心指望夺冠成名来逃离这块“诅咒之地”。在历史重压之下，惟有以父亲为代表的老一代尚能挺身捍卫矿区及自身存在。就在姑娘们关起门来拼命训练之际，他们发动了大罢工，迫使矿区领导让步。不过，道区并没有大张旗鼓地正面描写工人的斗争，反而对这些具体的社会历史内容进行淡化处理，只是通过父亲的

嘴以及最后的庆祝场面间接表现。由于父亲在全剧仅出现六次，且多为在家中与老伴吵嘴，因此这一重大主题显然没有得到充分表现。人们不禁要问，道区对这种历史重压的揭露究竟体现在哪里呢？

要了解这一点，人物话语才是重点研究对象。如上所述，道区认为人为语言所造就，小人物的重要标志之一便是"人微言轻"。究其实质，小人物乃是主流话语的牺牲品，而人年龄越小，话语的威力就越大，也就越容易遭受伤害。吉奈特就是一个绝好例子。由于她尚未成年，各种话语都会对其产生影响。当"离开矿区"成为时髦口号时，她便难以抗拒。露丝的鼓励、母亲的"理解"与怂恿都是她夺冠离矿的强大动力。但是，社会话语威力更体现在大众媒体对吉奈特的影响。一幕5场，在露丝为吉奈特试穿连裤袜时，小姑娘感激万分，因为她早就对电视广告中穿这种袜子的明星羡慕不已！一幕3场，她还在与男友雷乃兴致勃勃地打羽毛球，可到了11场，她却拒绝了他的邀请，声称已经改打网球，因为电视明星们无不如此！社会话语可谓威力无穷。随着比赛日期的临近，小姑娘性情更加固执，行为也更为古怪。在家中，她与父母没有任何真正的交流，对不辞辛劳地为自己赶制服装的母亲动辄埋怨。更有甚者，当她决定单身一人秉夜训练时，她竟然只是派人转告，直让老母在胸前连划十字！为了训练，她甘冒被厂方开除的风险，甚至疏远了追求自己多年的雷乃，从而直接导致了他的轻生！临比赛开始前几天，她又与始终鼓励她指导她训练的露丝反目成仇。这一切都是为了争取第一，离开矿区！而这又都是媒体对节日巡游大肆炒作的结果！

《星期天》还具有日常戏剧的其它特征。吉奈特虽然可以被视为主要人物，但道区的表现方法却使之与传统相差甚远，最为突出的便是“非个性化”。在人物表中，除了一串名字外，没有任何年龄、职业、性格和外貌的交代，时间地点一概省略，虽然表演吉奈特的演员在大幕打开时就已亮相，但人物名字只是在一幕3场才正式说出，前两场她只是个“年轻姑娘”而已。而吉奈特父母的姓名和剧中大多数人一样都被省却。人物身世也一概隐去，只知道父亲是个爱发牢骚、看不惯女儿的失业矿工，母亲则是个起早贪黑替女儿做服装的善良人，他们的年龄外貌都一无所知。作者对吉奈特的描写也只是围绕着练身一项，其它一概不表，甚至连她在何处工作这一重要细节都没挑明。次要人物更是粗线条勾勒，如露丝为有夫之妇有子之母，弗朗索娃和莉莉安娜则是招之即来挥之即去。即使像雷乃这样有着一定分量的人物，除了他在追求吉奈特和寻找工作之外，没有更多说明。

在结构方面，道区并不注重情节发展，满足于展现各种情境中的人物状态、情感及关系。全剧虽是围绕吉奈特为比赛而忘我训练这一主要事件来写，却从来没有说明比赛的规则，更没有出现比赛组织者。全剧虽分两幕，但在“情节”上并没有多大的变化与分别，均是表现吉奈特不顾一切地拼命训练，只是在二幕她更加歇斯底里、直至累死而已。如此简单的剧情和短小的篇幅，竟被支解成25个场景，反映出作者注重通过间离手法来唤醒观众的目的。道区表示，如今的戏剧与其表现危机（在此应理解为与“悬念”等相关的传统剧作法名词）不如表现“危机的不可能”。诚然，这部短戏里有着许多危机，如家庭危机（夫妻关

系、父女关系)、社会危机(失业、罢工)、情感危机(朋友之间、恋人之间、亲人之间)等,而且所占比重并不小,但这么多危机因素却无不被作者打碎和弱化。显著的例子为本可成为主要情节的爱情悲剧。雷乃与吉奈特为一对恋人,但两人在一起仅有四场,在不作铺垫的情况下吉奈特每次都有较大变化并与雷乃发生冲突,如7场雷乃欲吻吉奈特却挨耳光,11场两人不欢而散,14场最终闹翻,雷乃不久自寻短见。显然,本可完整的线索完全被道区打断打乱,不仅没有成为主要情节,四个场景反而全都安排在一幕,而把雷乃死亡的消息安排在二幕2场并由母亲告诉父亲,吉奈特则蒙在鼓里,直到临死之前才知情。这样的处理显然是受现代叙事理论的影响,在效果上也有异曲同工之妙,不同之处在于道区还企图表明当今戏剧已经只能表现"危机之不可能"这一观点。

三 《美好生活》

《美好生活》首演于1977年,不仅更深刻地反映了70年代法国社会的各种危机,而且更鲜明地体现了道区的戏剧风格。它在许多方面都与《星期天》有着内在的一致,因而道区时常把它们相提并论:"《星期天》和《美好生活》这两部戏,一部表现一个少女的翻身欲望,另一部描写一个陷入疯狂状态的男人以及一个因为孤独而精神崩溃的女人。这些故事都带有68年五月之后以及各种各样事件引起人们内心深处的混乱与动摇的痕迹。它们都是历史重压之下的私人生活或家庭危机的故事,在某种程度上为'下层历史'戏剧。这种戏剧表现那些在事物的沉重压力之下

动作不由自主、强颜作笑并且只能依靠沉默来表现意思的人们。"[1]

剧本仅有13个场景,"情节"相当简单:工人于勒自从妻子玛丽在一次与朋友林中野餐时宣布怀孕之后,变得忧心忡忡,不久竟不闻不问,漠然置之。只见他整日沉浸在玄奥的哲学思考之中,埋头啃读艰深的达尔文、马尔萨斯著作,一心一意要为拯救人类去发现"绝对真理"并希冀有朝一日向全世界宣布。玛丽绝望之余冒着生命危险自我堕胎。于勒最终"走火入魔",神思恍惚之中举枪击中妻子,然后掉转枪口对准自己,双双浸倒在血泊之中……

此剧无疑直接反映了"五月风暴"之后的法国社会状况:传统价值观念进一步动摇,信仰危机与日俱增,人与人之间鸿沟不断扩大……这一切又由于经济衰退而变本加厉。此剧虽以家庭生活为主题,但在着重描写夫妻关系危机的同时,还表现了朋友关系以及两代人之间的危机,从而扩大了社会意义。雷蒙既是于勒的同事,又是朋友。剧本开始时呈现的是两家共度周末、一起野餐的愉快景象。然而,这种表面融洽无间的"友谊"实际上相当脆弱,丁点小事便可使之毁于一旦。这在弗朗索娃与玛丽两个女人之间更为突出。4场,当玛丽将堕胎计划告诉雷蒙妻子弗朗索娃并希望得到同情与支持时,弗朗索娃不仅不能理解,反而痛加谴责,愤怒地将之逐出门外。随着剧情发展,人际关系之脆弱愈发变得触目惊心。10场,玛丽在颓唐孤独之中寻求另一位女友波拉的帮助,这一位表面上显得既有同情心又有正义感。然而,道区仅用一个小小细节就揭穿了其实

[1] 道区:《清算后的盘点》,P.70。

质。侍从送上食物之后，波拉提议放唱片给玛丽解愁，却擅自放起她并不喜欢的"披头士"音乐。波拉对玛丽的肤浅理解与同情之毫无价值在紧要关头更是暴露无遗：12场，当浑身鲜血淋淋的玛丽挣扎着打电话紧急呼救时，她竟然无动于衷地加以拒绝！由此看出当代法国社会中人际关系处在何等的危机之中，人是何等的孤独！

危机更为严重的症状出现在家庭内部。它首先表现在同一屋檐下栖身的夫妇之间。结婚五年没有生育应可被看作关系不佳的一个标志，但当玛丽野餐时悄悄告诉丈夫自己怀孕时，他却先是一愣，而后冷言相嘲。此后两人关系破裂，直至无可挽回。2场，于勒只顾埋头擦枪，对玛丽讲述从前妈妈六个月拒不与父亲说话之事毫无兴趣，对其怀孕更是讳莫如深。他不谈小孩却大谈鸟类，不去准备摇篮却大做鸟笼。玛丽希望得到关心，他却吩咐她"读书思考"。妻子身孕之痛对他来说都不存在，她为失去工作而提心吊胆的心情又怎能体会？此后，于勒日益失去了对生活的兴趣，与玛丽在一起时往往沉默寡言，对她外出根本不问究竟，最后彻底陷入了梦呓状态，失去了正常的思辨与交往能力，枪声代替了语言，死亡战胜了理解，给夫妻危机打上了可悲的句号。

危机还表现在父母与子女两代人之间，也即于勒父亲在5场所说的"代沟"。于勒双亲前来作客，儿子竟然独自躲在里屋做鸟笼，父母只能各自寻找打发时间的方式。虔诚的母亲一边收看电视弥撒仪式一边感叹如今的青年缺乏信仰，埋怨他们不再尊重任何传统，并对玛丽至今没有生育大惑不解。而玛丽与亲生母亲之间的代沟也同样不可逾越。在玛丽身心最为痛苦的关头，专门坐火车赶到妈妈

住所，拖着疲惫的有孕之身艰难地爬上楼去，可好不容易到门口时竟又转身下楼，失望地重新坐上返程火车……

然而，无论表现哪种危机，道区真正目的乃是揭示潜藏其后的整个社会的精神危机。上一代人中，虽然母亲还虔诚地笃信基督，但父亲已无信仰。在母亲专注地收看宗教节目时，只见他心不在焉，更乐意以抽烟来打发时间。然而，即使在母亲身上，人们也同样可以发现她的自相矛盾。5场，玛丽提议到树林里去散步，立即遭到母亲的反对，理由是电视里将播放她每次必看的电影明星竞猜节目。如果说老一代人精神危机由于程度较轻而对社会影响较小的话，那么年轻一代的精神危机则会产生相当严重的后果。于勒就是一个极好例子。这个普通工人正是由于失去了信仰，才如饥似渴地需要精神慰藉，可他却饥不择食地接受一切，陷入各种话语的重重包围之中难以解脱，造成了严重后果。

于是，道区再次揭示了社会话语对小人物的重压与迫害。于勒从一开始就给人以言语与身份脱节之感。当弗朗索娃声称听到乌鸦叫唤时，他却不容置疑地坚持那是“始祖鸟”！3场，他在工间休息时梦呓般地凝神倾听天空中是否有鸟叫。5场，他对妻子视而不见，一心痴迷于做鸟笼，扬言要让鸟鸣来把自己唤醒。7场，整个厨房果然都已淹没在鸟笼之中，嘈杂的鸟叫连他自己都被搅得寝食不安。面对极度痛苦的妻子，他不作丝毫安慰，却滔滔不绝地大谈印第安人的鸟经。人们不禁要问，一个普通工人何以会痴迷于鸟至如此程度？这其中既有环境保护者的“回归自然”话语的影响，更有“奈思巴”教授的“功劳”。于勒在业余时间除了在他家中干杂活之外，还上由他主讲的夜校班，苦读

诸如《物种起源》之类的深奥著作，甚至关心起进化论之类的问题来。在奈思巴的影响下，于勒俨然成了一个学者，不仅热衷于鸟类，而且还迷恋上了马尔萨斯的人口理论，结果是整日神思恍惚，想入非非，说出些谁也摸不着头脑的话来。他甚至声称发现了终极真理，并要玛丽记录下来向世人昭示！某种程度上甚至可以说，他已经成为只会鹦鹉学舌的奈思巴第二！而奈思巴的“成功”实际上正是于勒信仰危机深重之体现。

但是，对于勒毒害最深的莫过于明星话语。这位平凡工人在3场与雷蒙交谈时，竟想入非非地要把自己的名字刻在每个加工零件上。而无论是上夜校学哲学，还是做鸟笼研究人口问题，缠绕在他头脑里的只有一个念头：通过向教皇写信，向全世界宣告其“永久和平方案”和解决全球危机之方法，最终实现像好莱坞明星一样名扬四海的梦想！他是和母亲一样的明星迷。11场，当玛丽见他神情委顿地坐着发愣时，便随口称电视里正播放其喜爱的明星主演的电影。然而，这并没奏效，因为于勒马上就指出其漏洞所在。最后一场，孩子们在院子里模仿西部片里的人物，坐在窗前的于勒越看越出神，乃至披起了羽毛披肩！当他把枪口对准玛丽时，竟然用英语呼喊着她的名字！媒体与明星话语对于勒的毒害可谓到了无以复加的地步。

《美好生活》在写作上与前一部戏有所不同。首先，人物表上除了玩童和酒吧招待外，基本上都有包括职业与年龄在内的介绍。如于勒是个“一生都在咀嚼”（其含义不言而喻）的人，奈思巴教授则是个“非常20世纪、打扮入时”的“新康德主义者”。其次，在人物、结构和语言上都更接近于现实。作为小人物，于勒夫妇其实是社会话语与现实生活

的双重牺牲品。于勒对妻子怀孕并非麻木不仁，他不也是独自黯然流泪、并对雷蒙表示过自己的担心吗？然而，生活的重压迫使他躲避退让。而玛丽作为职业妇女和妻子，她必须忍受传统话语、家庭生活和工作的多重压力。

但是，道区更多地保持了自己的特色。如果换一位剧作家的话，也许会写出一部催人泪下的“煽情剧”来，可他并没有按传统戏剧模式去设置剧情。比如，他为每场添加了标题。然而这些标题既不能帮助了解该场内容，更不能提供把握全剧的钥匙。它们往往从人物对话中抽取出来，仅仅能够给一些提示而已。若是把每场标题串联起来的，对剧情依然一片模糊，更何况每一场本身都是一个相对独立的单元，并不存在一条环环相扣的情节。更有甚者，每个场面本身并非密不可分的一块，而是如同日常生活那样，不断为偶然因素的穿插被打碎而断裂。此外，道区在剧中还大量使用与契诃夫风格类似、包含着丰富“潜台词”的静场手段，如10场，当波拉向玛丽问及于勒为何对她漠不关心时，玛丽的满心委屈只能化作无言以对。11场，一方面玛丽为了解丈夫的感情而不断发问，另一方面于勒却故意回避支支吾吾，出现大量的静场。如此等等，均打破了传统的叙事结构并达到道区的“最少的幻觉与表现”的目的，体现了道区独特的创作风格。

道区此后的创作除了继续保持了诸如表现小人物、对社会话语持批判态度（如《艾勒·西西西》等）的特点之外，在结构方式上略有变化，有的甚至采用了黑色小说那种情节性较强的形式（如《弗莱如在黑夜》等）。尽管如此，其日常戏剧的主要特征尤其是特有的浓重哲理色彩依旧如

故。80年代后期，道区由执笔摇身变为导演，将自己的构思直接化为舞台形象。作为一位始终不脱离生活与舞台、既具有丰富的实践经验又擅长哲学思辨的剧作家，道区无疑代表了法国戏剧振兴的某种希望。

结 束 语

正如笔者在“绪论”中所言，本书旨在评价法国19世纪80年代以来一百年左右近三十位重要戏剧家的业绩，而非一部严格意义上的戏剧史。然而，一方面由于人作为创造历史的主体，戏剧家的创作活动无疑就是戏剧史的重要内容；另一方面由于笔者在写作时基本上遵循了戏剧发展的规律且以时间顺序来结构，因而在一定程度上本书也反映了这一百年来法国戏剧的衍变过程，更兼笔者努力从戏剧艺术特性出发，所以还是为读者提供了一幅相对完整的法国现当代戏剧全景图。

从这一百多年的沧桑巨变中我们不难总结出这么几点：

一、以小剧团为主体的“小剧场运动”功不可没。正是它拉开了法国现代戏剧的序幕，恢复了法国戏剧的优秀传统与尊严。一百多年间，小剧团始终都是推动法国戏剧革新与发展的中坚力量，从自由剧团到艺术剧团，从雅里剧团到雷诺－巴洛剧团、从“大篷车”到太阳剧社，无一不在这场伟大事业中发挥了巨大力量。没有小剧团的努力，20

世纪的法国戏剧家们肯定还要在黑暗之中长期摸索，整个现当代戏剧也一定会呈现出完全不同的面貌。值得重申的是，我国长期流传的讹译不仅曲解了历史，而且影响了我们对这场运动的正确认识。希望笔者的纠正工作能够引起我国戏剧界对由这门艺术的实质主体即演员组成的"剧团"的重视，而不只是停留在剧场形式的"大"与"小"之上。就法国戏剧现实而言，可以预料的是，充满创新实验精神的小剧团必将在新世纪舞台上继续充当主角。

二、现代导演的诞生乃是19世纪末、20世纪初法国戏剧开天辟地大事件。这一百年可以说就是导演从无到有、从弱到强的历史。他的出现不仅有效地制止住19世纪以来演员明星这一"神圣怪物"任意糟蹋艺术的可耻现象，同时也极大地改变了根深蒂固的文学至上观念，标志着导演作为一门独立艺术的成熟。一百年来，导演技艺不断完善、队伍不断壮大、权力不断膨胀可以说构成了法国现当代戏剧发展的重要内容。然而，导演权势的过分强大同时也有着不小的负面效果。如果说前50年导演们还多少是心甘情愿地充当剧作家"仆从"的话，那么后50年他们纷纷反仆为主，从幕后走到了前台，至80年代导演明星甚至成为新一代的"神圣怪物"。虽然90年代以来人们开始意识到其消极后果，导演一手遮天的现象有所遏制，但冰冻三尺，非一日之寒，自不可能在一日之内消融。直到目前为止，法国导演依然是戏剧创作中不可或缺的主宰人物。可以预见，在未来相当长一段时期内，导演仍将是法国戏剧发展的一支重要力量。

三、剧本与剧作家的地位发生了根本的变化。早在19世纪末，法国戏剧文学已经受到"演员神怪"的严重挑战，

恢复文学至尊地位曾经是许多革新家们孜孜以求的目标。如果说50年代之前还差强人意的话，那么50年代之后则基本落空。二战之前，由于有科波及“四人联盟”真诚有力的扶持，法国戏剧文学一度呈现过辉煌灿烂的景象。然而，实践证明，这只是某种回光返照罢了。50年代之后，与蒸蒸日上的导演艺术相比，剧本创作一落千丈，集体代替了个人，图像代替了文字，“皇帝”沦为了臣民。然而，无论环境多么恶劣，条件多么艰难，剧作家们都没有坐以待毙，没有放弃希望，更没有放弃抗争。在短暂的沉默与思考之后，他们又重新振作起来，终于在70年代末80年代初勇敢地发出呐喊，日常戏剧应运而生并取得了令人瞩目的成果。虽然未来的法国剧本创作不可能完全恢复往昔的风光，但它肯定不会完全被导演创作所取代，更不会彻底消亡。只要剧作家坚持不懈地努力，戏剧文学必将重放光芒。

四、整个20世纪既是各种戏剧“流派”纷呈的世纪，更是戏剧家个性百花齐放的世纪。本书虽然涉及到许多流派名词，但是这更多的是出于对历史的尊重和方便读者了解，因为按照现行的学术标准，流派这个概念已经多少显得陈旧，它虽然提供了操作上的便利，却在很大程度上抹煞了个性，歪曲了事实，给人更多的是误导，更何况还有许多戏剧家本人都否认自己属于某某流派。因此，笔者在文中并没有花太多的篇幅对流派进行系统介绍，相反，在“以人为本”的原则指导下，努力打破传统观念在头脑中形成的条条框框，因人而异、因戏而异地具体分析。这一点在“新戏剧”一章里体现得尤为鲜明。事实表明，本书所涉及到的每一个戏剧家，无论是导演还是剧作家，尽管都可以

轻而易举地被划入某一现存流派，但实际情形却是他们的个性往往要多于共性，而这种个性也正是其之所以能够被载入史册的重要原因。在世界日益走向多元化的今天，坚持弘扬艺术个性不仅对艺术家个人而且对整个民族的文化都有着十分积极的意义。法兰西民族历来极其崇尚艺术个性，在未来21世纪里，这种精神必将进一步得到发扬光大，法国戏剧必将更加瑰丽多彩。

五、对世界各国文化兼收并蓄乃是法国现当代戏剧发展的一个重要动力。几乎从一开始，法国现代戏剧就是在与古希腊戏剧、英国人文主义戏剧、德俄现当代戏剧乃至遥远的东方戏剧的不断对话交流中萌芽并结出丰硕成果，也正是在与各种文化的融合过程中它才能够更深刻更多样地表现当代法国人的生活与情感并使之更具广泛的世界意义。50年代兴起的"新戏剧"就是最佳标志。进入80年代以来，世界范围内的不同文化背景、社会思潮以及艺术观点越来越互相渗透互相糅合，形成你中有我我中有你的复杂局面。而随着各国政治、经济、文化艺术交流的日益频繁、尤其是以互联网为标志的信息产业瞬息万变的发展与影响，法国戏剧必将越来越呈现出开放与多元的特点。

六、戏剧"外省化"运动虽然基本完成，但戏剧"大众化"却任重而道远，而无论哪一项都离不开国家的大力扶持。相当一段时期以来，戏剧艺术往往只是首都少数人的高雅消费，普通人尤其是外省民众则被排斥在外，而要改变这一局面并非举手之劳。纵观20世纪，正是在几代人坚持不懈的努力之下，戏剧与大众的距离才渐渐被缩短。如果说"大众戏剧"在上半期还只是一种美好梦想的话，那么在世纪下半期则在国家的干预之下逐渐成为现实。虽然戏

剧还远未与水、煤气一样真正成为一项“公益事业”,但国家毕竟已经意识到自己应尽的责任,陆续创办了一批国立剧院和制定了一系列扶持小剧团的政策,从而形成了一张遍布全国的公共戏剧网络,结束了几百年来巴黎为惟一戏剧创作中心的局面。更加令人可喜的是,如今外省各地的首创剧目比重越来越大,其创新意识丝毫不输于首都。但也必须清醒地看到,戏剧大众化的目标并没有真正实现,要真正使得广大普通民众视戏剧为生活之必须还有漫长的道路要走,而国家在其中则起着极其关键的作用。所幸的是,发展文化事业历来是法国的一项国策,尽管不会一帆风顺,但我们还是有理由对戏剧艺术在新世纪里进一步走向大众抱有希望。

七、尽管如此,我们还是只能对未来法国戏剧发展前景抱谨慎乐观的态度。历史告诉我们,名副其实的戏剧艺术在任何时代任何国度都是在泥泞小道上艰难前行的,从来没有什么坦途大道,而现代法国戏剧的发展也证明了这一点。戏剧作为一项复杂的艺术创造工程,必须有一个良好的政治、经济与社会环境作前提,而恰恰是在这些方面法国戏剧家们难以得到可靠的保证。如今,虽然总体上法国上下相当重视文化事业,但不同的政治家却有着不同的喜好与政策,更何况还有不少人尤其是右翼政客对文化一直心存偏见,对以揭露批判见长的戏剧艺术更是难以容忍,因此每当这些政客上台,文化事业往往就会遭殃,而首当其冲的则是戏剧。法国经济70年代末进入滞胀时期之后,更为这些人提供了借口,文化成了削减预算的首选对象,戏剧更是在劫难逃。除此之外,随着当代社会高科技尤其是信息技术的高度发达,人们的娱乐与艺术活动日趋多

元化，使得戏剧面临着失去观众的危险，从而导致发展受制。所幸的是法国戏剧家们对此早已有了充分的认识、保持着高度的警惕，并正在积极行动起来，采取行之有效的对策，以使自己立于不败之地。正是基于这些，我们才相信法国戏剧在新世纪里必将保持相对的繁荣局面并在世界剧坛上继续引领风骚。

后　记

《法国戏剧百年》终于付梓，在深感欣慰的同时，心中更是感慨万千。

本人自从学成归国之后，一直在上海戏剧学院从事外国戏剧教学与研究工作。虽说专攻的是法国当代戏剧，但"外国戏剧"上自公元前5世纪的古希腊，下至20世纪80年代的欧美各国，其中仅大师级的戏剧家就数不胜数，因而留给法国戏剧的课时不多，涉及到现当代的更是少得可怜。然而，法国现当代戏剧的成就、它对欧美乃至整个世界戏剧的影响，独占鳌头，举世公认，在世界各国戏剧学界备受重视，而在我国却是一个比较薄弱的领域。基于此，本人萌生了撰写一部有关现当代法国戏剧专著的心愿。

我的这一心愿有幸得到了法国驻上海总领事馆原文化参赞拉米(Marc Lamy)先生的大力支持，因此我得以在1994年再度踏上法兰西土地从事资料搜集与学术交流活动。在将近两年的时间里，除了得到法国戏剧专家安德烈·布朗(André Blanc)、罗贝尔·阿比拉切德(Robert Abirached)、帕特里斯·巴维斯(Patrice Pavis)、米歇尔·科

尔万(Michel Corvin)、彼耶尔·沃尔兹(Pierre Voltz)等人的热情帮助与指点外,还花费了大量时间在法国国家图书馆表演艺术分馆、巴黎第三大学戏剧研究系加斯东·巴蒂图书馆、蓬皮杜文化中心等处阅读、搜集和整理了大量第一手材料,从而为日后的研究打下了一定的基础。回国之后,在教书的同时,于1997年底完成了上海市教委"青年教师基金"资助的《法国日常戏剧流派研究》项目,在顺利通过专家组验收后,转而致力于本课题的研究。

经过两个寒暑的劳作《法国戏剧百年》脱稿,我怀着忐忑不安的心情,将一纸目录与自荐信投寄到了学术界享有盛名的北京三联书店编辑部,不久就得到了这套丛书的资深编辑许医农先生的热情回复。

应该说,拙著的经历是幸运的,而最大的幸运则是遇到了许先生这位既热情又严厉的前辈。按照丛书严格的运作规则,文稿通过匿名评审确认入围后,进人编辑案头工作。此后三个多月间,二十七八万字的文稿在许先生与我之间陆续往返,使我第一次深刻体会到编辑在文化理论建树事业中无可替代的作用与价值。他们在"为人作嫁衣"中所付出的心血与劳动,是局外人难以想像的。事实上,没有许先生的热心扶持与细心把关,不难想像有幸面世的本文将留下多少遗憾!近两年的交往中,许先生对戏剧艺术价值的深刻理解和对编辑事业一丝不苟的精神给我留下了难以磨灭的印象,她的许多忠言更将使我受益终身。

此外,我还得对审读拙稿的几位学术前辈表示深切的谢意,感谢他们的厚爱与鼓励、尤其是他们提出的那些宝贵意见。对法国驻上海总领事馆文化科技领事彭赛 (Jean

Poncet）先生、我院院长荣广润先生、戏文系主任叶长海先生以及其他领导、同事所给予的关注与支持也在此一并表示感谢。

参考书目

1. 贝尔沙尼，J. 等：《法国现代文学史》，湖南人民出版社，1989年；
2. 布鲁奈尔等：《20世纪法国文学史》，四川文艺出版社，1991年；
3. 冯汉津等：《当代法国文学词典》，江苏人民出版社，1983年；
4. 黄晋凯主编：《荒诞派戏剧》，中国人民大学出版社，1996年；
5. 柳鸣九主编：《法国文学史》（下册），人民文学出版社，1991年；
6. 斯泰恩，J.L.：《现代戏剧的理论与实践》（1-3），中国戏剧出版社，1989年；
7. 吴元迈主编：《20世纪法国文学史》，青岛出版社，1998年；
8. Abirached, R. *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.
9. Adamov, A. *Ici et maintenant*, Paris, Gallimard, 1964.
10. Antoine, A. *Mes souvenirs sur le théâtre libre*, Paris, Grasset, 1928.
11. Artaud, A. *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.
12. Aslin, O. *Roger Blin*, Paris, la Manufacture, 1990.
13. Bablet, D. *Le Décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Ed. Du CNRS 1965.
14. Bablet, D. (éd.) *Les Voies de la création théâtrale*, Paris, Ed. du CNRS, 1970 etc.
15. Barrault, J.-L. *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 1972.
16. Baty, G. *Le Masque et l'Encensoir*, Paris, Boud et Gay, 1926.

17. Béhar, H. *Le Théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1979.

18. Blanc, A. *Claudel, Paris*, Bordas, 1973.

19. Blanc, A. *Montherlant*, Paris, Garnier, 1973.

20. Bonnefoy. C. *Genet*, Paris, Editions universitaires, 1965.

21. Borgal. C. *Metteurs en scène*, Paris, Fernand Lanore, 1963.

22. Bradby, D. *Modern French Drama, 1940 – 1980,* Cambridge University Press, 1984.

23. Brenner, J. *Histoire de la littérature française de 1940 à nos jours*, Paris, Fayard, 1978.

24. Claudel, P. *Mes idées sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 1966.

25. Copeau, J. *Souvenirs du Vieux – Colombier*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1931.

26. Copfermann, E. *Théâtres de Roger Planchon*, Paris, UGE, 1977.

27. Corvin, M. *Le Nouveau théâtre en France*, Paris, PUF, 1963.

28. Corvin, M. *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, Paris, Bordas, 1991.

29. De Baecque, A. *Le Théâtre d' aujourd' hui*, Paris, Seghers, 1964.

30. Dejean, J. – L. *Le Théâtre français depuis 1945*, Paris, Nathan, 1987.

31. Deshoulières, C. *Le Théâtre au xxe siècle*, Paris, Bordas, 1989.

32. Deutsch, M. *Inventaire après liquidation*, Paris, L' Arche, 1990.

33. Dhomme, S. *La Mise en scène d'André Antoine à Bertolt Brecht*, Paris, Nathan, 1959.

34. Dort, B. *Théâtre public*, Paris, Seuil, 1967.

35. Dort, B. *Théâtre réel*, Paris, Seuil, 1970.

36. Dort, B. *Le Théâtre en jeu*, Paris, Seuil, 1979.

37. Dort, B. "*Entre la nostalgie et l' utopie: esquisse pour une histoire du théâtre français au XX e siècle*", Louvain, Cahiers théâtre Louvain, N°43, 1980.

38. Esslin, M. *Le Théâtre de l' absurde, Paris*, Buchet – Chastel, 1979.

39. Gaudy, R. *Arthur Adamov*, Paris, Stock, 1971.

40. Ginestier, P. *Montherlant*, Paris, Seghers, 1973.

41. Godard, C. *Le Théâtre depuis 1968*, Paris, J. – Cl. Lattès, 1980.

42. Gontard, D. *La Décentralisation théâtrale, 1895 – 1952*, Paris, SEDES, 1973.

43. Ionesco, E. *Notes et contre – notes*, Paris, Gallimard, 1962.

44. Jacquart, E. *Le Théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, 1974.

45. Jomaron, J. (éd.) *Le Théâtre en France*, Armand Colin, Paris, 1992.

46. Jomaron, J. *George Pitoëff metteur en scène*, Lausanne, l'Age d'homme, 1975.

47. Knapp, B. *French theatre, 1918 – 1939*, New York, Grove Press, 1985.

48. Lioure, M. *L'Esthétique dramatique de Paul Claudel*, Paris, A. Collin, 1971.

49. Mélèse, P. *Adamov*, Paris, Seghers, 1973.

50. Mignon, P. – L. *Le Théâtre au xxe siècle*, Paris, Gallimard, 1986.

51. Mignon, P. – L. *Louis Jouvet*, Paris, la Manufacture, 1988.

52. Onimus, J. *Beckett*, Paris, Desclée de Brouwer, 1968.

53. Roubine, J. – J. *Théâtre et mise en scène, 1880 – 1980*, PUF, Paris, 1980.

54. Sarrazac, J. – P. *L'Avenir du drame*, Lausanne, Editions de l'Aire, 1981.

55. Sartre J. – P. *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952.

56. Sartre, J. – P. *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1966.

57. Senart, P. *Ionesco*, Editions universitaires, 1964.

58. Serreau, G. *Histoire du "nouveau théâtre"*, Paris, Gallimard, 1966.

59. Simon, A. *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, Paris, Larousse, 1970.

60. Simon, A. *Jean Vilar*. Paris, la Manufacture, 1987.

61. Surer, P. *Cinquante ans de théâtre*, Paris, SEDES, 1969.

62. Temkine, R. *L'Entreprise théâtrale*, Editions Cujas, 1967.

63. Ubersfeld, A. *Vinaver dramaturge*, Paris, Librairie Théâtrale, 1989.

64. Vandromme, P. *Jean Anouilh*, Paris, La Table ronde, 1965.

65. Versini, G. *Le Théâtre français depuis 1900*, Paris, PUF, 1977.

66. Vilar, J. *Le Théâtre, service public*, Paris, Gallimard, 1975.

67. Vinaver, M. *Ecrits sur le théâtre*, Lausanne, Editions de l'Aire, 1982.

68. Virmaux, A. *Antonin Artaud et le théâtre*, Paris, Seghers, 1970.

69. Yaari, N. *Contemporary French Theatre 1960 – 1992*, Paris, AFAA, 1995.

索　引

A

* 页码下划线处是标示有关该作家重点介绍内容在书中的位置，以便读者检索查阅

** 页码号加○的是绪论的页码，区别于正文页码。

F

G

J

K

L

M

O

P

出版后记

当前，在海内外华人学者当中，一个呼声正在兴起——它在诉说中华文明的光辉历程，它在争辩中国学术文化的独立地位，它在呼喊中国优秀知识传统的复兴与鼎盛，它在日益清晰而明确地向人类表明：我们不但要自立于世界民族之林，把中国建设成为经济大国和科技大国，我们还要群策群力，力争使中国在21世纪变成真正的文明大国、思想大国和学术大国。

在这种令人鼓舞的气氛中，三联书店荣幸地得到海内外关心中国学术文化的朋友们的帮助，编辑出版这套《三联·哈佛燕京学术丛书》，以为华人学者们上述强劲呼求的一种纪录，一个回应。

北京大学和中国社会科学院的一些著名专家、教授应本店之邀，组成学术委员会。学术委员会完全独立地运作，负责审定书稿，并指导本店编辑部进行必要的工作。每一本专著书尾，均刊印推荐此书的专家评语。此种学术质量责任制度，将尽可能保证本丛书的学术品格。对于以季羡林教授为首的本丛书学术委员会的辛勤工作和高度责任

心，我们深为钦佩并表谢意。

推动中国学术进步，促进国内学术自由，鼓励学界进取探索，是为三联书店之一贯宗旨。希望在中国日益开放、进步、繁盛的氛围中，在海内外学术机构、热心人士、学界先进的支持帮助下，更多地出版学术和文化精品！

生活·读书·新知三联书店
1997年5月

［Ｇｅｎｅｒａｌ Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝法国戏剧百年：１８８０－１９８０
作者＝
页数＝４１４
ＳＳ号＝０
出版日期＝